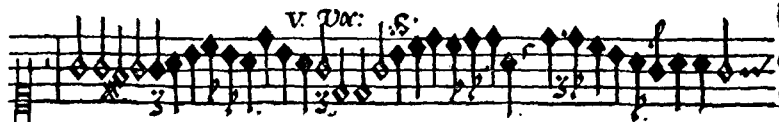


N 1
18649

UB Braunschweig 84



2238-812-4



Non } moriar: sed vivam & narrabo opera Dñi, sed vi: & nar: opera Do- mini;
Cun } da mihi mori morte pia & placida, dam:m:mo: pia & pla- cida.

*Me quatiens pœsim, sed opem fers CHRIST E vocanti,
Gratia quod me humilem reddidit, & addidit opem.*



*Me IO V A castigat, necū haud semen obruit umbra,
Gaudeo quod Dominus me premit atq. iuvat.*

Cui chorus assurgit Musarum & Musica tota,
Hac Michael Prætor Musicus est facie.



Robert Unger

Die
mehrchörige Aufführungspraxis
bei Michael Praetorius
und die Feiergestaltung
der Gegenwart



Georg Kallmeyer Verlag / Wolfenbüttel und Berlin

1941

Meinen
Sing- und Musizierfreunden
in Bad Homburg v. d. Höhe.



Vorwort

„Es ist an der Zeit, von der Musik auch vom andern Standpunkt zu reden als vom musikalischen.“

(W. H. Riehl, Briefe an einen Staatsmann.)

Das auch für die Musikwissenschaft bedeutungsvolle Wort des weitblickenden Musikpolitikers und schöpferischen Musikfreundes, das uns bezeichnenderweise in der Gegenwart häufiger begegnet, gilt nicht nur für die Sache, sondern auch für die Person, insbesondere für Michael Praetorius, dessen musikalische Werke in Verbindung mit den eingehenden Ausführungsanweisungen und Lehrschriften von einem Ausdrucksbegehren zeugen, das weit über den engen Rahmen der Musik als Kunst an sich hinausdringt.

Deshalb muß eine Untersuchung über seine Werkgestaltung nebst den dazu gehörigen Anweisungen zur Aufführungspraxis die gewohnten Wege der musikgeschichtlichen Einordnung, wie sie die Musikhistoriker längst vollzogen haben, und der Nachweisung seiner musikalischen Abkunft, die wir für die Frühzeit Blume danken, verlassen und den vielseitigen Meister in dem durch eigene Anlage bedingten Gestaltungswillen sowie in seiner durch die Auseinandersetzung mit der Mit- und Umwelt geprägten Persönlichkeit sehen. Dabei ist festzustellen, ob die Freiheiten im handwerksüblichen Satz und die Abweichungen von der gewohnten Praxis als künstlerische Willkürlichkeiten und kritiklose Nachahmung ausländischer Meister im üblichen Sinne anzusehen sind, oder ob nicht hinter der großzügigen Handhabung von häufig erstarrten Formen und wirklichkeitsfremden Vorschriften im engen Sachgebiet der umfassendere Auftrag und die einmalige Mittlerfähigkeit von einer höheren Bindung her verpflichtend stehen.

Die Bejahung dieser Fragen, die wir auf Grund des Tatsachenmaterials glauben wagen zu dürfen, stellt den Meister und sein Werk mitten hinein in das Ringen um eine volksnahe Kunst und um deren organische Eingliederung in das Gemeinschaftsstreben unserer Zeit.

Die neuen Impulse für das Schaffen und die freizügige Art der Werkgestaltung, häufig als tastende Versuche empfunden, haben in dem begeisterten Anwalt der Wortverkündigung und in dem schöpferischen Gemeinschaftsmusiker im Sinne der Reformation ihren kühnen Vorläufer.

Seine bahnbrechenden Erkenntnisse und reichen Erfahrungen, nachgeprüft und erprobt in eigener Praxis, der Gegenwart dienstbar zu machen, will die vorliegende Arbeit zu ihrem bescheidenen Teile beitragen.

Bei der Fertigstellung des Werkes habe ich manche freundliche Unterstützung erfahren, für die ich auch an dieser Stelle danken möchte: Herrn Professor Dr. Rudolf Gerber von der Ludwigs-Universität Gießen, der meiner Dissertation, aus der die Arbeit hervorgegangen ist, ein stets hilfsbereiter Förderer war; Herrn Universitäts-Professor Dr. Fr. Blume, Kiel, und dem Verlag G. Kallmeyer, Wolfenbüttel, die sich zur Herausgabe meiner Untersuchung im Zusammenhang mit der GA des MPC entschlossen; sowie meinen beiden Fachkameraden, Herrn Professor B. Iversen, Kiel, z. Zt. Hannover, und Herrn Hochschuldozent R. Junker, Hannover, für wertvolle Hilfe beim Korrekturlesen.

Meinen treuen Sing- und Musizierfreunden in Bad Homburg aber, die durch ihre unermüdliche Einsatzbereitschaft und durch ihr wagemutiges Mitgehen in das Neuland mehrhöriger Aufführungspraxis die Grundlagen für meine Arbeit schaffen halfen, sei das Werk in Dankbarkeit gewidmet.

Oldenburg i. O., den 15. Februar 1941.

Dr. Robert Unger
Professor an der Hochschule für Lehrerbildung.

I.

Charaktermäßige Bedingtheit des Schaffens von MPC.

„Warum einem jeden Menschen, Gott zu ehren, den gemeinen Nutz zu befördern und seinem Nächsten zum besten, es sei in Musicis oder sonstens eins und anders, seinem Beruf gemäß, in Druck zu verfertigen und zu publizieren gebühret und sich durch anderer unbedachtsamen wichtigen Nachrede davon nicht deterrieren und abhalten lassen solle.

Und ob ich wohl die erste Musam Aoniam, darinnen etliche Praeambula und Toccaten (wie es die Italiener nennen) und dergleichen mehr Sachen vor die Organisten gehörig, zum Anfange zu publizieren willens gewesen, ... so habe ich doch dessen noch zur Zeit in etwas Bedenken, dieweil mir allbereit zu Ohren kommen, daß etliche mir sehr übel ausdeuten, daß ich in Praefatione Partis Musarum Sioniarum aus gutem, wohlmeinendem Herzen solche und dergleichen Sachen zu publizieren promittieret, sientmal sie vermeinen, ich würde dergestalt alles gar zu gemein machen und jedem Organisten und andern, auch Semimusicis, gleichsam ins Maul streichen, wie eins und anders solle und könne der Gebühr mit Ruhm und Bestand gemacht und angeordnet werden. Wohero ich denn auch solcher Mühe, Arbeit und Unkosten, wenn ich nicht mehr als Klügeln, Haß, Neid und Undank, welches mir zwar nichts neues, davon haben und tragen sollte, gar wohl kann überhoben sein. Es ist aber nichts anders als der leidige Neidhart und Abgunst, und daß man andern guten Gesellen (so das Vermögen und die Sumptus nicht haben, groß Geld und Verehrung vor ein klein coloriertes oder diminuiertes Stücklein und dergleichen Sachen zu geben) nichts gönnet: Denen ich gleichwohl von Grund meines Herzens, ohn einig Entgelt, umsonst, ja mit meinen Unkosten und Schaden forzuhelfen, und alles, was ich durch Gottes Gnade und Segen erfahren, weiß, kann und vermag, in einer Stunde, da es möglich, einem Jeden zu communicieren aus treuer Wohlmeinung ganz begierig und geneigt bin. Welches dann uns Deutschen (die wir daher Germani heißen, daß wir als Brüder untereinander leben und solche Unart von uns nicht hören lassen sollten) um soviel mehr in gemein geziemet, alldieweil je andere Völker ihrer Nation zum besten ihre Sachen publizieren zu lassen kein Bedenken tragen: Wie man des Claudii Meruli Toccaten zu Rom in Kupfer gradiert, Hieronymi Dirutae, Andreae und Johann Gabrielis, benebenst anderer vortrefflichen Organisten und Komponisten Sachen item des Joan Mariae Artusi, Petri Pontii, Tigurini und anderer vortreffliche herrliche Schriften wie allererst erwähnt, ihrer Nation zum besten in offenem Druck publizieren.

Und weil unter uns Deutschen ein jeder seine Kunst für sich allein behalten tut: Also ist mir zu meinen bisher ausgegangenen operibus solches auch nicht wenig schädlich gewesen und derowegen ope und praeceptis artificum destitutus¹ mit denen von dem lieben Gott mir verliehenen Gaben zufrieden sein müssen. Und will demnach, mit denselben, so gering sie auch sein, und was ich bishero durch stete unnachlässige Uebung und Fleiß ferner erfahren (aller andern, die es etwa mir verkehren und sinistre auslegen werden, ungeachtet) meinem Nächsten und

¹ „ohne Hilfe und Unterweisung anderer Künstler.“

dem hochlößlichsten Deutschland, als meinem geliebten Vaterlande zum besten, nicht allein ein opus ... aus vorgedachten Italicis und ander Autoribus in Quarto Tomo Syntagmatis mei Musici: sondern auch andere musikalische Sachen ... publizieren und den Liebhabern der lieben Musik zum besten, dasjenige, was mir zu anfangs selbst gemangelt und meine eignen Gedanken darauf legen müssen, williglich communicieren, verhoffentlich, es werden noch etliche gutes Herzens Germani funden werden, welche solche meine Arbeit, und daß ich allein aus gutem treuem Herzen meinem Nebenchristen zu dienen und behilflich zu sein (nicht aber aus Ehrgeiz, oder einen großen Namen und Ruhm zu erjagen) solche große Arbeit und Unkosten auf mich genommen, mit danknehmendem, gefälligem Gemüt verstehen und erkennen. Inmaßen dann Sethus Calvisius, praestantissimus Chronologus und Musicus zu Leipzig, hierin billig zu rühmen, daß er in seiner *Melopecia ex Zarlino* etwas von solchen Sachen, ad Compositiones maxime necessarium zu publizieren, auf sich genommen. Darum ich denn auch, so lang ein Odem in mir ist, meinem Nächsten gutes zu tun und ihm mit meinem mir von Gott verliehenem Talento zu dienen, nicht will ablassen: Ob ich denn gleich bei etlichen wenig oder gar keinen Dank verdiene, so ist daran endlich so viel nicht gelegen, mich dadurch an meinem wohlmeinenden christlichen guten Vorhaben verhindern und davon abmahnen zu lassen. In mehrer Erwägung, daß der hochberühmte Componist und Organist Claudius Merulus da Correggio an einem Orte schreibt: Man solle keineswegs ja nicht unterlassen, alles das, was zum gemeinen Nutzen dienlich, an Tag zu geben.“
(Terp., *Admonitiones quaedam*, II.)

Wie ein Manifest aus unseren Tagen mutet die von hohem Idealismus beschwingte, kampffrohe Vorrede des einzig uns von MPC überkommenen weltlichen Sammelwerkes an. Weit über ähnliche Hinweise in seinen übrigen Werken hinaus, läßt sie uns einen tiefen Blick in die Impulse seines Schaffens, die Gebundenheit seiner Haltung gegenüber dem musikalischen Kunstwerk, dem Musiker seiner Zeit und — nicht zuletzt — seinem Vaterlande tun. Hier spricht die sittliche Kraft eines ungestümen Wollens und der unerschütterliche Glaube an die Realität einer großen Idee, wie sie nur wenige Epochen unserer Geschichte dank der sie prägenden und in ihnen handelnden Führerpersönlichkeiten zu entbinden vermochten.

Martin Luther, der Reformator, war für MPC das zielsetzende und zur Tat anspornende Vorbild. Seine umwälzende Reformationstat brachte Befreiung aus den Fesseln erstarrter Formen und Lösung aus Banden geistiger Unmündigkeit, rief aber zugleich zur verantwortungsbewußten persönlichen Betätigung echter Glaubensfreiheit in gemeindehafter Bindung auf. Deshalb suchte der schlichte Mann aus dem Volke unermüdlich in Wort und Schrift seine Anhänger zur Bewährung in dieser Freiheit zu erziehen, so, wie wir es im umfassenden Erziehungsprozeß unseres Volkes jetzt miterleben. Seine bekannten Schriften, insbesondere sein Sendschreiben „an die Ratsherren aller Städte Deutschlands, daß sie christliche Schulen aufrichten und halten sollen“, die weit über rein theologisch-dogmatische Fragen hinausgreifen (z. B. in der Wertschätzung der Geschichte: „um der Welt Lauf zu erkennen und zu regieren“), weisen ihn als eine starke Erzieherpersönlichkeit aus.²

² vgl. Werdermann: Luther als Erzieher, S. 3: „Dabei ist Luther so bedeutsam als Erzieher in seiner Zeit und für die Gegenwart, im Grunde ist er sogar durch und durch Pädagoge...“

Luthers besondere Wertschätzung der Musik als seelenformende Kraft, da sie „aller Bewegung des menschlichen Herzens eine Regiererin ist, durch welche doch oftmals die Menschen, gleich als von ihren Herren, regiert und überwunden werden“, neben der Anrufung des Verstandes durch das „Wort“, hat bei MPC begeisterten Widerhall gefunden. Programmatisch stellt er den Lobspruch Luthers auf die Musik³ als „Encomion Musices“ der MS I, seinem Erstlingswerk auf dem Gebiete des Gemeindeliedes, im Jahre 1607 gewissermaßen als Richtschnur für sein gesamtes musikalisches Schaffen voran und bleibt seinem Grundsatz bis ans Ende treu.

In seiner gerade für bescheidenste Gemeindeverhältnisse angelegten „Urania“ von 1613 spricht er in der Widmung die Zuversicht aus, „daß die Lehr vom wahren Gott . . . in die Psalmen und Harmonie eingeschlossen, desto leichter und tiefer in die Herzen eingeildet . . . werden möchte“ und weiß in einem schönen Bilde den praktischen Wert der Verbindung ernster Gebote mit der „Lieblichkeit und Lust der Melodien“ zu zeichnen:

„Nach der weisen Ärzten Gewohnheit, welche die bitteren, widrigen Arzneien dem Patienten beizubringen, mit lieblichen anmütigen Säften durchgießen und vermischen.“

Das scheint für die Skeptiker aller Zeiten gesprochen zu sein, die mit nüchternem wägendem Verstande die irrationalen Kräfte der Musik nicht anzuerkennen vermögen. Ihnen gegenüber fordert MPC in einer besonders umfangreichen Widmung der Pol. Cad. von 1617 Ebenbürtigkeit in der Wertung von „Concio“ und „Cantio“:

„Es ist und bleibet Gottes Wort, auch das da im Gemüt gedacht, mit der Stimme gesungen und auf Instrumenten geschlagen und gespielet wird.“

Wie stark hierbei an die lutherische Auffassung des Lehrens, Führens und Erziehens gedacht ist, tut besonders der mit großem Fettdruck hervorgehobene Lobspruch auf einen „hohen und mächtigen Potentat“ dar:

„Sie hielten es dafür, daß kein Potentat sein Land und Leute recht und wohl regieren, oder auch ein anderer in seinem Stande etwas Fruchtbereiches proficieren und ausrichten könne, der nicht ein musicum ingenium hätte.“

Damit beschränkt sich für MPC die Gleichwertung von Wort und Ton nicht allein auf die Erzieheraufgabe des geistlichen Amtes, sondern wird in die weite Ebene jeder führenden Betätigung überhaupt gestellt. Kraft dieser Ueberzeugung erfüllt er seine geschichtliche Sendung: zu eifriger musikalischer Betätigung in Stadt und Land aufzurufen, das Können dafür zu schulen und die Einsatzfreudigkeit durch das eigene Beispiel in Wort und Werk anzuspornen, mit leidenschaftlicher Hingabe bis zur Selbstaufopferung. In der Leichenpredigt wird dem in der Blüte der besten Mannesjahre Dahingegangenen bezeugt,

³ den MPC offenbar in der Verdeutschung von Joh. Walther bringt, s. Gurlitt a. a. O. S. 68/69.

daß er sich „durch keine Hitze, keine Kälte noch Schlaf“ habe abhalten lassen, danach zu trachten, „daß er die Musik möchte hochbringen und viel darin ausrichten, wie denn das Werk den Meister lobt.“⁴

Um das bei MPC besonders ausgeprägte Streben, durch sein musikalisches Schaffen das Volk unter einer großen Idee zu einer Gemeinde formen zu helfen, zu erkennen und die dadurch bedingte Eigenart seines Lebenswerkes recht zu beurteilen, muß kurz auf die Lebensumstände eingegangen werden, die in seiner menschlichen und musikalischen Entwicklung für diese Haltung bestimmend waren.

Wesentlich für die Entschiedenheit, mit der MPC seine musikalischen Werke ausschließlich auf das Gemeindelied gründet und für die Feier der Gemeinde einrichtet, ist die Tatsache, daß er nicht nur ein verstandesmäßiges Wissen von der Erziehungstendenz des Reformators erworben hatte, sondern daß er durch sein Elternhaus in die Anschauungen Luthers hineingeboren und in ihnen erzogen wurde.

Hatte doch der Vater, Michael Schultheiß⁵, ein von Luther besonders geförderter Schüler, seine unbeugsame Ueberzeugungstreue durch mehrmalige Amtsenthebung büßen müssen. Zwei Jahre nach der Geburt seines dritten Sohnes und Nachkömmlings Michael (1571 zu Creuzburg a. W.) wurde er zum dritten Mal „seines Amtes und Dienstes zur Unschuld entsetzt“, wie es im Empfehlungsschreiben des Rates für den „würdigen und wohlgelehrten Herrn Michael Schultheiß“ heißt.⁶ Durch den vom elterlichen Schicksal bestimmten Werdegang, der Vater tritt auch im Exil weiterhin unerschrocken für die reine Lehre Luthers ein, zeigt sich bei MPC vieles von den Charakterzügen des den Vater tief beeindruckenden Glaubenshelden. Wenn MPC trotz der eindringlichen Erlebnisse einer unruhigen und sicher von mancherlei Kümernissen bedrängten Jugendzeit dennoch, wie sein Vater und die Brüder, Pfarrer, d. h. im evangelischen Sinne Erzieher werden wollte, so tut er mit dieser Absicht dar, daß er von dem Vater mehr als den Ruf- und Kämpfernamen Michael ererbt hatte. Für den ihm verordneten Kampf um seine Ideale und für sein unbeirrbares Festhalten an seinen Grundsätzen gegenüber den „Neidern und Klüglingen“, trotz Mißgunst und persönlicher Nachteile, brachte er zweifellos die Charaktereigenschaften aus dem Elternhause mit. Sicher dankt er ihm aber auch, ohne daß die Vererbung einer besonderen musikalischen Veranlagung nachweisbar ist, die enge Vertrautheit mit dem Bekenntnisliede der Reformation. Der Vater hatte in Torgau als Schulkollege von Johann Walther, dem „ersten Kantor der protestantischen Kirche“ (vgl. W. Ehmans gleichnamige Arbeit), die Einrichtung und Betätigung einer Schul- und Stadtkantorei im Sinne Luthers kennen gelernt. Unter den obwaltenden

⁴ Aus der Leichenpredigt des Wolfenb. Hofpredigers Tuckermann.

⁵ Die latinisierte Form ‚Praetorius‘ des Familiennamens Schultheiß scheint von des Vaters Bruder Christoph Sch. in Lüneburg zu stammen. Gurlitt a. a. O. S. 73.

⁶ Für die Angaben über Daten und Lebensverhältnisse siehe, wenn nicht anders vermerkt, stets Gurlitt.

Umständen sind im Elternhause die der Gemeinde geschenkten neuen Lieder sicherlich bei Hausandachten mit ursprünglicher Glaubenssicherheit und in mitreißender Kampffreudigkeit gesungen worden, sodaß sie dem späteren „Erzkantor“ ein frisch sprudelnder Erlebnisquell für sein Schaffen wurden.

Daß er für seinen Aufstieg zum führenden Musiker seiner Zeit den dornenvollen Weg des Autodidakten gehen mußte, kam seiner Lebensaufgabe zugute. Das eigene Sichdurchringenmüssen ließ ihn die Schwierigkeiten voraussehen, mit denen sich der werdende herumschlägt und lehrte ihn die Kunst der Hilfestellung für den Schwachen. „Durch stete unnachlässige Uebung und Fleiß“ hat er alles, was ihm „zuvor selbst gemangelt“ und „seine eigenen Gedanken darauf legen müssen“, erworben und aus der Bitterkeit gemachter Fehler sowie durch den Tadel der Besserwisser Gehör und Verstand schärfen gelernt. Seine natürliche musikalische Anlage, die ihm ein Mitschüler aus Torgau mit der Bemerkung, daß er sich schon als Knabe mit dem Komponieren von Liedern beschäftigt habe, bezeugt, mag durch den tüchtigen Kantor Michael Voigt in Torgau für den Anfang gefördert worden sein. Darüber hinaus ist aber eine wirklich planmäßige Ausbildung nicht feststellbar. Vielmehr ist MPC neben seinem Studium in Frankfurt a. d. Oder schon mit einem Organistenamt belastet, für das er sich „mehr durch natürliche Anlage als durch empfangenen Unterricht“ befähigt fühlt. Angesichts einer hart bedrängten und von Aufgaben ausgefüllten Jugendzeit, die aber höchst erfolgreich zur Erwerbung einer gediegenen Allgemeinbildung angewendet wurde, liegt es nahe, die Bemerkung der Leichenpredigt: „daß der Herr Kapellmeister . . . manchmal darüber geklagt und geweinet, daß er seine Jugend übel zugebracht“ habe, in diesem Zusammenhange zu sehen und ihr auch von hier aus eine Sinndeutung zu geben: Unter derartig bedrückenden Umständen war es MPC natürlich nicht möglich, sich eine Berufsausbildung zu erwerben, die ihm die innere Sicherheit unbedingter Beherrschung des weiten Gebietes gab und ihm damit einen festen Verteidigungsstandpunkt gegenüber seinen zahlreichen Neidern und Kritikern verschaffte. Zeitlebens hat er spüren müssen, daß die kostbare Jugendzeit für eine gründliche Berufsausbildung durch die Verkettung schicksalsgegebener Umstände verloren war und er in dieser Hinsicht die Zeit „übel zugebracht“ habe.⁷

Trotz seiner immer wieder bezeugten und betätigten Glaubenstreue — die Planung einer ganzen Reihe geistlicher Andachtsschriften (regnum coelorum) nach dem Sy. III, S. 176/77, unterstreicht die seelsorgliche Neigung vom Wort her — bewahrte sich der streng erzogene Pastorensohn jene protestantische Weltoffenheit und frohe Diesseitsbejahung, mit der er die Ausgabe seiner weltlichen Werke ankündigt und verteidigt.

⁷ Während auch Blume unter Anführung der Worte aus der Leichenpredigt, a. a. O. S. 485, in dem Selbstbekenntnis nicht mehr als eine in damaliger Zeit in der Luft liegende Bußfertigungsformel erblickt, findet Gurlitt in dem verwilderten Treiben außerhalb der strengen Tradition der Gemeinde sowohl in Torgau als auch in Frankfurt a. O. den Anlaß für die Selbstanklage.

In den „admonitiones quaedam“ der Terp. verweist er darauf, daß er „auch die weltliche Musa Aonias, so weit es sich wegen Zucht und Ehrbarkeit leiden wollen, in gebührende Aufacht“ genommen „und denselben gleichfalls meinen bereitwilligen Ehrendienst zu leisten: In Betrachtung, man nicht allein vor Fürstlichen Tafeln, sondern auch bei ander ansehnlicher Leute ehrlicher Conventibus, Conviviis, Hochzeiten und dergleichen Freudengelagen zu Zeiten, und zwar guten Teils ein weltliches nicht ohne anmütige Belustigung mit unterlaufen zu lassen pfleget.“

Für die Reihe der weiter geplanten weltlichen Werke wird in der Ankündigung der „Musa Aonia Erato“ das erziehlche Moment von dieser Seite her noch besonders mit dem Hinweis auf eine „sonderbare neue Art und Invention“ des Gebrauchs unterstrichen, „damit, weil man doch nichts Kluges . . . hören will, solche weltliche Lieder mit einer bessern gratia und variation angestellt und gehört, und nicht allzeit wie Reuter- oder Bärnhäuter Lieder gebraucht werden mögen.“ — Sy. III, S. 173 — Wenn im Jahre 1612 bzw. 1619 noch mit solcher Entschiedenheit und Bewußtheit die Notwendigkeit planmäßiger Pflege der weltlichen Musik betont wird, obwohl er nach eigener Versicherung schon lange zuvor auf Anraten „piorum virorum“ sich von der „musica profana ac lascivior“ getrennt habe⁸, so bekundet sich in dieser Beharrlichkeit zweifellos ein tiefes Wissen um die notwendige Ergänzung dieser beiden Seiten gesteigerter Lebensäußerung. Hier tritt in der geistigen Haltung des MPC eine ähnlich ganzheitliche Lebensauffassung hervor, wie sie unsere Zeit mit ihrem Bestreben um die Schaffung einer wertvollen Unterhaltungsmusik neben den anspruchsvollen Kunstwerken befolgt. Verantwortungsbewußte Lebensplanung läßt auch heute der Anspannung aller Kräfte in ernsthafter Schulung kraftsammelnde Entspannung in froher Feierabendgestaltung, gerade von der musischen Seite her, folgen.

Dem Nachteil des Entbehrens einer planvollen, von erfahrener Hand sicher geleiteten Schulung steht als großer Vorteil die Bewahrung unbefangener Beobachtungsfähigkeit und lebendiger Unmittelbarkeit gegenüber, mit der MPC jede neue Aufgabe in Angriff nimmt. Im fühlbaren Tone berechtigten Selbstbewußtseins kann er in der Vorrede an die „Musicos, Kapellmeister . . .“ bekennen:

„daß das fürnehmste in diesem dritten Tomo Syntagmatis Musici (Sy. III) meistens des Autoris eigene Gedanken und Inventiones sein, welche er bei Anordnung unterschiedener Kur- und Fürstlichen Concert-Musik an unterschiedenen Orten sonderlich observieret (!) und fleißig in acht genommen und durch weiteres Nachsinnen und Denken (!) in anderen vielen Concerten ad usum transferieret, auch endlich auf und zu Papier gesetzt.“

In unstillbarem Wissensdurst hält der inzwischen zu Anerkennung und Berühmtheit gelangte Meister aufmerksam Umschau nach allen Neuerscheinungen und gibt in zahlreichen Hinweisen des Sy. III einen überzeugenden Nachweis dafür, wie genau er stets „auf dem Laufenden“ war. In dem Kapitel von der Bezeichnung der „Cappellae“ wird auf „des vortrefflichen und hochberühmten Musici, Johannis Gabrielis

⁸ Blume, a. a. O. S. 325.

dieses Jahr zu Venedig in Druck ausgegangenen Symphoniis und Canconen...“ — Sy. III, S. 65 — Bezug genommen und bei der Beschreibung der Ritornelle als „NB“ noch hinzugefügt: „Gleich aber, als ich an diesem Werk laboriere (!), kommen mir des Cl. de Mondev. Scherzi Musicali a tre voci ... vor Augen.“ — Sy. III, S. 85 — Unmittelbare Anschauung und Selbsterfahrung werden am Können der Meister der Praxis und dem Gedankengut der „Philosophi ...“, wie der aufschlußreiche Index von Sy. II dartut, geklärt und unterbaut.

Trotz aller Ausrichtung auf die Erfordernisse der Praxis steht aber Praetorius seinen Gegenständen mit wissenschaftlicher Gründlichkeit gegenüber, so, wenn er bei der Abhandlung über die Orgel den Mangel an geschichtlicher Ueberlieferung beklagt:

„Und ist freilich wohl zu beklagen, daß man nichts Eigentliches noch ganz Gewisses von dem Anfang und Erfindung der ersten Invention so wohl auch, wie alt die Erbauung der ältesten Orgelwerke sein möchte, haben kann. Welches aber wohl zu wünschen und zu wissen nötig wäre.“ — Sy. II, S. 93 —,

oder in der Vorrede an den Rat zu Leipzig am gleichen Ort begründet, weshalb in dem gerade für weiteste Kreise gedachten, deutsch verfaßten Werk, auch ausländische Instrumente abgebildet werden:

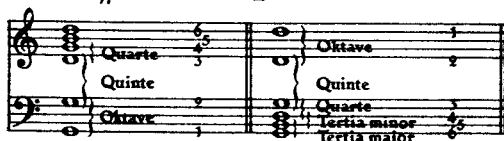
„So hab ich auch der ausländischen, barbarischen und baurischen Instrumenten, so zum Teil in der Musicam Türkei und Arabien, zum Teil in Indien und Amerika gebraucht werden, Abkonterfeung mit hinzusetzen wollen, damit sie uns Deutschen zwar nicht zum Gebrauch, besonders zur Wissenschaft auch bekannt sein möchten.“

Selbst bei Fragen musiktheoretischer Art gibt er nicht einfach eine Antwort aus der alltäglichen Erfahrung, sondern bemüht sich um eine wissenschaftliche Begründung. Bei der Erläuterung des „Falso Bordone“ wird die Ursache für die „rauschende, summende und brummende Harmoniam“, die „keine liebliche Art hat“, in der Akustik ergründet und mathematisch bewiesen:

„weil die Tertia ihren locum naturalem hat in sonis superioribus, wie aus den numeris harmonicis radicalibus & proportionalibus 1 2 3 4 5 6 8 und folgendem Schematismo zu ersehen. (Notenbeispiel 1) Denn 1 und 2 bestätigt eine Octava in sonis inferioribus. Wie aber zwischen 1 und 2 keine andere Mittelzahl, also ist zwischen G und g weder Quinta noch Tertia. 2 und 3 bestätigt eine Quintam; wie 3 und 4 eine Quartam in sonis intermediis. Es kann aber gleicher Gestalt die Quinta in Tertiam Majorem und Minorem (wegen des, daß zwischen 2 und 3 keine Mittelzahl) nicht abgeteilt werden. Endlich bestätigt 4 und 5 Tertiam Majorem: 5 aber und 6 Tertiam minorem in sonis acutis et superioribus.

Notenbeispiel 1

2



Synt. III. S. 213
in moderne Schlüssel übertragen

Hieraus siehet man nun, daß die Tertia ihren locum naturalem nicht in sonis gravibus, sondern in acutis habe: und weil die Harmonia am besten, in welcher die Consonantiae an ihrem gebührenden und natür-

lichen Orte gesetzt werden, und die Tertia in sonis acutis eine liebliche Harmoniam machet: Als folget daraus, daß sie in sonis gravibus einen traurigen, unlieblichen und rauschenden concentum zuwege bringet. Wie gleicherweise die Octava in sonis acutis & superioribus eine hiulcam harmoniam verursacht.“ (Notenbeispiel 2) — Sy. III, S. 23, Z. 3—

Zum Vergleich sei auf die entsprechende Stelle eines derzeitig praktisch bewährten Lehrbuches hingewiesen, das dieselbe Frage einfach mit einem Erfahrungshinweis beantwortet:

„es ist hierbei darauf zu achten, daß die Töne in der linken Hand, je tiefer sie kommen, weit genug auseinanderliegen (Original gesperrt), da eine Englagerung der Töne in der Tiefe schlecht klingen würde,⁹ z. B.“ (Notenbeispiel 3)

Notenbeispiel 3

„schlecht, da die linke Hand zu tief liegt.“



Mit welcher Zähigkeit das ständige Ringen und das nie erlahmende Bemühen um die Vervollkommnung seines satztechnischen Könnens mit stetem Blick auf die Erfordernisse der Praxis durchgeführt wurde, zeigt die immer stärker werdende Weitung des „Planes“, wie ihn Blume im Werk des MPC. nachgewiesen hat. Nachdem die ersten vier Bände der „Musae Sioniae“ schnell vergriffen sind, kündigt er nicht etwa eine einfache Neuauflage an, sondern verspricht in Band 8 eine neue Bearbeitung zu 6 Stimmen, „daß es ja so vollstimmig lauten, als wenn sie mit acht Stimmen gesetzt wären, allein, daß man die Choros dergestalt an unterschiedenen Oertern in der Kirchen nicht kann anstellen noch anordnen.“ Könnte hier vielleicht eine gewisse Rücksichtnahme auf die Praxis mitsprechen, da er sonst der leidenschaftliche Forderer der Mehrchörigkeit bei getrennter Aufstellung ist (siehe seine späteren Werke, insbesondere die U. von 1613, die Pol. cad von 1619 und das Puer. von 1621), so tritt in der „Nota ad Lectorem Musicum“, Z. VI des 9. Bandes der MS unverkennbar das musikalische Interesse hervor:

„Auf solche Art sollen auch alle die Psalmen, welche in den ersten vier Teilen mit acht und in diesem Teil mit 2 und 3 Stimmen zu befinden sein, ... mit vier Stimmen fugeweis ad aequales, II. mit 4 oder 5 Stimmen ..., III. mit 5 Stimmen, ad imitationem Orlandi de Lasso auf Motetten Art, IV. auch mit 5 Stimmen ad imitationem Lucae Marentii und anderer Italarum auf Madrigalische Art, V. mit 5 Stimmen auf Ludovici de Victoria Art, gleich als wenn sie per Choro gesetzt wären, von mir ... zum Druck geraten.“

Hier scheint die Frucht seines Studiums gerade im Hinblick auf die genannten Meister geerntet zu werden. Mit der zunehmenden Vervollkommnung des eigenen Könnens wächst durch die Kenntnis anderer Werke die Anforderung an sich selbst und die Schärfe des Selbst-

⁹ Gerh. F. Wehle: Die Kunst der Improvisation, S. 47.

urteils, so daß er in der U zu dem freimütigen Bekenntnis über die MS kommt, „unter denen die ersten vier Teile als meine damalige primitiae mir nunmehr ganz nicht gefallen, (und) derowegen kürzer, bequemer und anmütiger neben den mit 6 Stimmen herauskommen“ sollen.

Parallel zu der hier entwickelten Ansicht läuft die Feststellung Blumes, daß die Meg. als 2. Frühwerk eine Studienarbeit darstellt, in der MPC sich die Technik der Parodie aneignet, (das Werk enthält 11 Parodien auf Motetten von Lasso, Madrigale von Marenzio, sowie einige Madrigale und ein Chanson von unbekannter Herkunft) und sich damit eine umfassende Literaturkenntnis erwirbt.

Mit der Ursprünglichkeit und der Lebendigkeit des stets Lernenden, die seine Aufgeschlossenheit für alles Neue wach halten, verbindet sich in seinem Wesen merklich das Gefühl der Unsicherheit, an dem er scheinbar lange getragen hat. Die ständig wiederholten Hinweise, daß er keinem, der es besser verstünde, vorgeifen wolle, legen fast in jedem seiner Werke Zeugnis davon ab. Daß es sich hier um mehr als um bloße Höflichkeitsformen handelt, zeigt die Entschuldigung im Sy. III, mit der zugleich das Bedauern verbunden wird, daß ihm nicht geschulte Könner die Aufgabe abnehmen:

„Und ist vor vielen Jahren sein herzliches Wünschen und einiges Begehren gewesen, daß irgend einer, so von Jugend auf in praestantissimum Musicorum Scolis ... erzogen und fundamentaliter informiert und angewiesen worden, diese Mühe auf sich nehmen und von denen Sachen, welche allhier nur kürzlich und mit wenigem berührt, nach seinem höheren Verstande accuratius und weitläufiger traktieren möchte: Damit immer je mehr und mehr der Mangel in Musicis erstattet, ein ganz vollkommen Werk ans Licht herfür käme und der Posteritet conscrieret und hinterlassen würde.“ — Sy. III, S. 10 —

Praetorius wächst aber im Kampfe mit seinen Widersachern. Beschränkt er sich noch in der MS VIII auf eine mehr allgemein gehaltene Abwehr der „straflustigen und tadel süchtigen Welt“, gibt er in der MS IX persönliche Entschuldigungsgründe an:

„I. Erstlich die gar wenig Jahre und geringe Zeit, in welchen sich der Autor (alioquin aliis studiis & artibus humanioribus à juventute deditus) Musicae Poeticae, Practicae, und wie man es nennet, der musikalischen Composition vermittels göttlicher Hilf unterfangen, II. darnach die mit unterlaufende überaus viele mühselige Geschäfte, vielfältiges Reisen und andere merkliche Verhinderungen, deren man bei Fürstlichen Höfen und Capellen, inmaßen einem jeden bewußt, nicht wohl getübriget sein kann, und die ... geringe und fast abgestohlene Zeit, III. insonderheit auch allerhand Ungelegenheit und Leibes Schwachheit, womit der Autor etliche Jahr hero behaftet gewesen, IV. und dann weil etliche vornehme Leute, die an seinen Psalmen und Compositionen ... ein sonderlich Gefallen gehabt, gar inständig bei ihm angehalten, dieselbige ... durch offenen Druck zu publizieren“.

so führt er schließlich zwei Jahre später in der Terp. eine geharnischte Philippika nicht nur gegen üble Nachrede, sondern auch gegen die Kritikaster an der Werkauswahl (weltliche Tänze!) und an seiner betont unterrichtenden Haltung (Zeugnis des Dirutae). Schließlich wird er sich aber auch des Vorzugs seiner Lage inne und bemerkt, daß zwar die Umwege seines mühsamen Selbststudiums ihn nicht so schnell zum

Ziele führten, dafür aber auch viel sehen und erfahren lehrten, was kein regelstrenghes Lehrbuch aufzeichnet:

„Kann auch gern geschehen lassen, daß hiernächst andere und vortrefflichere Leute, welche sich viel Jahre in den Antiquitäten nicht allein der Musicorum, sondern auch Historicorum und Philosophorum ziemlich weit ungesehen, daher Ursach nehmen, diese schlechte delineationes und geringe Anleitung merklichen zu verbessern, auch deutlicher und vollkommener an Tag zu bringen.“ — Sy. II, S. 5/6 —

Der im reifen Mannesalter stehende Meister hat die „flachgelehrten Klüglinge“ nunmehr durchschaut und erkannt, wie sie in fachlicher Enge wohl allerlei Kenntnisse nach bewährten Regeln erworben haben, vielleicht auch noch zu Erkenntnissen vorgestoßen sind, nichts aber von jenem Wissen aufzuweisen haben, welches das kleine Teilgebiet über seine Grenzen hinaus im Zusammenhange mit dem Lebensganzen sieht.

Wissenschaftlicher Eifer des Erforschens und seherisches Vermögen des Erahmens und Erfühlens sind die charakteristischen Merkmale seines regen Geistes. Die glückliche Ergänzung beider Fähigkeiten ist heute von der Wissenschaft als unerläßliche Voraussetzung zu einem fruchtbaren und vorwärtsbringenden Schaffen anerkannt und gefordert:

„In den Dingen des Lebens gibt es ja zwei Formen der Erkenntnis; einerseits die instinktive, intuitive, gleichsam seherische, auf der andern die wissenschaftliche. Wenn in Fragen des Lebens (die Musik ist unmittelbare Lebensäußerung, d. Verf.) ganz große Verirrungen Platz gegriffen haben, regt sich in einigen wenigen instinktiv und seherisch die richtige Einsicht. Eine Erkenntnis, die in dieser Weise aus dem Innersten stammt, wird auch am tiefsten erlebt: sie ist darum, als das gerade Gegenteil der Gedankenblässe, von stärkster Antriebskraft. Wäre der Nationalsozialismus, statt aus dieser Form von Einsicht, aus wissenschaftlicher Erkenntnis entsprungen, dann hätte er niemals so ungeheure Energien des Handelns hervorgebracht. Auch für den Mann der Wissenschaft, der sich diesen Grundfragen des Daseins zuwendet, wird jene Haltung Vorbedingung sein. Ohne sie wird auch ein stark entwickelter Intellekt leicht in die Irre gehen und mehr Schaden als Nutzen stiften können. Gewiß, die Haltung darf nie im geringsten die Ergebnisse der Forschung bestimmen oder vorweg nehmen wollen. Aber schon die Wegrichtung des Erkennens, die Wahl der Probleme, ist durch eine vorangängige Haltung bestimmt.“¹⁰

Was MPC im Kampfe gegen den Nur-Musiker durchzusetzen versucht, hat später der ähnlich weitblickende W. H. Riehl auf literarischem Gebiete durchgekämpft:

„Wer da predigt, daß man sich einseitig aufs Kleinste beschränken müsse, um zur wahrhaft gründlichen Erkenntnis durchzudringen, dem fallen stracks Tausende bei, wer dagegen behauptet, daß man vorerst vielseitig werden müsse, um überhaupt recht fruchtbringend einseitig sein zu können, der wird kaum verstanden. Ein originaler Kopf gilt für bedenklich: Vielseitigkeit des Wissens ist verdächtig, Vielseitigkeit des Könnens noch weit verdächtiger.“¹¹

¹⁰ (Erich Jaensch in der Eröffnungsrede zur 16. Tagung der Deutschen Gesellschaft für Psychologie in Bayreuth 1938, mitgeteilt in: Der deutsche Erzieher, Reichszeitung des NSLB., 1938. 10. Folge, S. 213 ff.)

¹¹ Der Kampf des Schriftstellers und des Gelehrten. (Freie Vorträge, I, 1.)

Wie dieser, von seiner Aufgabe wahrhaft begeisterte Musikliebhaber, könnte Pr. von den Gegebenheiten seines Werkes sprechen:

„Ich habe aus keinem einzigen Buche geschöpft, welches man auch nur eine seltene Quelle nennen könnte, geschweige aus unedierten Briefen und Urkunden. Nur in einem Punkte ging ich durchaus auf die letzten Quellen zurück: ich kannte die Tonwerke, über welche ich geschrieben habe, in- und auswendig, ja, ich stand zu vielen derselben sogar in einer Art langjährigen Liebesverhältnisses und schöpfte aus diesen, meinen geliebten Noten eine Charakteristik der Meister. Meine Quellen und Hilfsmittel beschränken sich demgemäß auf drei Nummern: erstens die Werke des geschilderten Komponisten, zweitens die gleichzeitige Kulturgeschichte, drittens meine eigenen Gedanken.“¹²

D. h. für den Musiker MPC: Verwurzelte sein im Musiziergut einerseits, lebendiger Umgang mit den Aufnehmenden andererseits und Knüpfung einer regen Wechselbeziehung beider aus eigenen Gedanken.

So machte es auch die Originalität und häufig Erstmaligkeit der Anschauungen des Nichtfachmannes MPC, die dem Nachdenken müssen entsprangen, den Schulgebildeten seiner Zeit schwer, die rechte Einstellung zu seinem Werk und zu seinen Forderungen für die Ausführung zu finden. Irgendwelche Vergleichsmaßstäbe, von anderen vorge-dachte und für die eigene Sicherheit vorgeprägte Begriffe, fehlten, dafür wurde ihnen das Wagnis eigenen Urteils und die Bemühung eigener Untersuchung zugemutet. Mit verständlicher Genugtuung kann Pr. nach-mals feststellen, daß seine Kritiker nach anfänglicher Ablehnung später selbst die Berechtigung einer Auffassung zugeben mußten:

„und könnte ich wohl etliche gar vornehme alte Musicos Theoreticos und Practicos nennen, welche im Anfang mir solches nicht haben wollen passieren lassen, hernach aber, als sie es selbst vor die Hand genommen und den Sachen vor sich weiter nachgedacht, haben sie es approbieren, mir recht geben und bekennen müssen, daß sie es vor der Zeit vor nichts und fast eine Totsünde geachtet hätten, jetzt aber befänden sie selbst, daß die Unisoni sowohl wie Oktaven in den Bässen nicht vermieden werden könnten: da anders in allen Chören eine perfecta Harmonia sein und bleiben sollte.“ — Sy. III, S. 74 —

Von dieser Erfahrung her kommt er schließlich zu der kategorischen Forderung: „audite, probate, acquiescite, Haec ille!“

— Sy. III, S. 189 und Pol. cad., Ordinantz 20 —

„Als hat er ferner nicht unterlassen können, noch sollen, männlichen (viel ansehnliche und gelehrte Leute . . . Cantores und Phonasci) zur Instruktion und Nachrichtung, mit diesem, seinem geringen von Gott ihm gnädiglich verliehenen Talento zu dienen, damit in unserm allgemeinen Vaterlande Germani, die edle Musik je mehr und mehr möchte florieren und zu völliger Stande und Aufnehmen gebracht werden: und vielleicht fürs erste das Eis gebrochen und die Bahn gemacht.“

— Sy. III, allen vornehmen Musicis, Kapellmeistern . . .) —

„Andern Anfahenden aber will er hiermit zu fernern Nachforschen und Nachdenken nur ein wenig Anlaß gegeben haben.“

— Sy. II. Allen Organisten, Instrumentisten . . .) —

Deshalb will er „dasjenige, was mir zu anfangs selbst gemangelt und meine eigenen Gedanken darauf legen müssen, williglich communicieren.“ Damit folgt er zwangsläufig dem inneren Drange von seiner Erziehung

¹² Vorwort zu: Musikalische Charakterköpfe, I, S. X.

zum Gemeindebewußtsein her. In dem Eifer und der Entschiedenheit, mit denen MPC für seine Vorschläge und Anweisungen eintritt, ist der heiße Pulsschlag eigenen Erlebens und erprobter Erfahrung zu spüren. Hier spricht ein wirkliches Berufensein!

Ein Beispiel seiner Befähigung als Lehrer der Komposition hat MPC selbst in MS V Nr. 2: Das alte Jahr ist nun vergahn mitgeteilt. Im Register findet sich zu diesem Stück die Anmerkung: „Heinrich Grimm, discip. mei, pueri 14. annor.“ Das Stück ist eine beachtliche Talentprobe. Es zeichnet sich nicht nur durch sauberen Satz, sondern auch durch geschickte Textdeutung aus.

Wie ungünstig aber die äußeren Verhältnisse für seinen Einsatz waren, wie niederträchtig und ablehnend engstirnige Fachleute seinen Veröffentlichungen gegenüberstanden, läßt die von überragendem Weitblick zeugende Vorrede: Allen Organisten, Instrumentisten des Sy. II ahnen, in der er beteuert, er wolle nicht

„diese Kunst zu gemeine machen und vor einem jeden deroselben unwissenden Hümp- und Stümpler in unser Deutschen Muttersprach an den Tag geben. Inmaßen ihm denn allbereit solches von etlichen flachgelehrten Klüglingen zu Ungebühr beigemessen und aufgerücket worden: Alldieweil dieses ja keine Sacra Vestae oder Matris Deorum, welche prophanum vulgae, wie der Poet redet, vorbeigehen müssen; noch Magisterium Lapidis Philosophici, ... noch in der Natur verborgene rationes und Ursachen Es weiß sich auch der Autor gar wohl ohn einige Erinnern zu bescheiden, daß er Primum Tomum in lateinischer Sprachen an Tag geben, dann denn billig die andern Tomi in gleicher Gestalt hätten folgen sollen, wo er nicht genugsame Ursachen gehabt hätte, diesen II. und auch III. Tomum in Deutscher Sprach zu divulgieren, weil ein jede Sprache nicht allein ihre besondere Idiomata im Reden, sondern auch absonderliche und eigene Terminos hat ..., bevorab, weil meistens Orgel- und Instrumentenmacher, Organisten und Instrumentisten lateinischer Sprach nicht kundig sein.“

Zu der Fähigkeit, das gesamte Stoffgebiet zu überschauen, seine wesentlichen Merkmale zu erkennen und zusammenzufassen, gesellt sich das intuitive Wissen um überzeitlich gültige pädagogische Grundsätze. Die Erkenntnis: „Fehler verhüten ist besser, als sie zu korrigieren“ — wir wissen, wie gerade in der musikalischen Uebung diese Mahnung gilt — bestimmt Praetorius, die Versetzungszeichen genauestens zu notieren. Deshalb widerspricht er wiederholt der landläufigen Meinung:

„Es wisse doch ein jeder Cantor und Musicus vor sich selbst wohl, daß, wenn ein Tritonus oder Semidiapente vorfällt, er eine rechte Diatessaron und Diapente, und bei der Clausula formali das Semitonium singen und gebrauchen müsse“ und findet, daß „es nicht allein sehr nutz und bequem, sondern auch hochnötig sei, nit allein vor die Sänger, damit sie in ihrem Singen nit interturbieret werden, sondern auch vor einfältige Stadt-Instrumentisten und Organisten, welche Musicam nit verstehen, viel weniger recht singen können, und daher, wie ich selbst zum öftern gesehen und erfahren, keinen Unterschied hierin zu machen wissen, zu geschweigen, daß der Componisten ihre Composition also beschaffen, daß diese beide Signa Chromatica an etlichen Oertern gebraucht, an etlichen aber nicht in acht genommen werden dürfen. Darum denn die beste Caution wäre, wenn es die Componisten an allen Oertern, da es von nöten ist, klärlich dabei schrieben, so hätte man keins Nachsinnens oder Zweifels von nöten.“ — Sy. III, S. 42/43. —

Vielmehr weist er in der Nota 2 zur MS II ausdrücklich darauf hin, daß er die Versetzungszeichen, „obs wohl an etlichen Orten unnöthten, propter Tyrones dabei zeichnen wollen.“

Diese Vorsorge wird bis auf kleinste, scheinbar nebensächliche Dinge ausgedehnt:

„Dieweil ich befunden, daß in etlichen Partibus, Parteien oder Stimmen, wie mans zu nennen pflegt, selten observieret worden, welche Stimmen bei jenen Choren in der Ordnung nach einander füglich gesetzt werden könnten; daher dann etliche Concerte zu einer Zeit flugs nacheinander anzuordnen sehr mühsam und langweilig sein wolle, sintemal bald in dem einen Gesang eine Stimme zum 1. Chor, bald im folgenden Gesang eine Stimme zum 2. oder 3. Chor gehörig etc. befunden wird, welches dann einem, der ex improvise eins und anders daraus anordnen will, sehr perturbieret und confundieret, bevorab, wenn die Chori weit voneinander abgesondert, daß man einen Partem diesem nehmen, dem andern geben und also von einem Ort zum andern laufen, und sich mit den Partibus tragen muß: zu geschweigen anderer Ungelegenheit mehr, die ein jeder selbstens befindet und alhier zu erzählen unnöthig.“ — Sy. III, S. 64 —

Diese Ungelegenheiten können aber jederzeit aus der Praxis ergänzt werden: Unruhe und Hast der Ausführenden, Störung der Hörer, Momente, die eine nachdrückliche Wirkung des Werkes aufs schwerste gefährden.

Für den Gebrauch des Konzerts: Nun freut euch lieben Christen gmein, Nr. XVI in der Pol. cad., mit einem anderen Text lautet die Anweisung unter Ziffer 4:

„Dieweil auch der schöne Gesang vom jüngsten Tage (es ist gewißlich an der Zeit) auf diese Melodie gerichtet, so kann ein jeder Musicus nach seinem Gefallen denselben Text unter den 1. Teil, oder aber unter den andern Teil, dahin er sich meines Erachtens besser schickt und applizieren läßt, accommodieren und unterzeichnen: also daß man klein schmale Papierlein über den gedruckten Text mit Wachs überklebe, den andern Text darauf schreibe und unter die Noten appliziere: so kann mans allezeit wiederum davon nehmen.“

Es kennzeichnet die Reife und Weite des Hofkapellmeisters, daß er bei dem Blick auf die Gipfelpunkte der Kunst und des Wissens nicht nur mit beiden Füßen auf dem Boden der Wirklichkeit blieb, sondern auch den Abstieg von den Höhen der Kunst in den Alltag einfacher Handreichung nicht verschmähte; daß er sich nicht nur dem Werk an sich, sondern auch seinem Schicksal auf dem Wege zur Darstellung und Wirkung verbunden und verantwortlich fühlte.

Daß aber bei so volksverbundener Haltung weder Verengung des Blickfeldes noch Lähmung der Tatkraft zu befürchten ist, wird unserer Zeit beispielgebend vorgelebt. In seinem „Kampf“ hat der Führer mit seiner Tat gezeigt, daß der Weg zu genialer Staatslenkung und weit-ausgreifender Schlagkraft bei den sogen. „Kleinigkeiten“ und „Nebensächlichkeiten“ in der Vorbereitung des großen Werkes beginnt.

Kann die Sorgsamkeit (wieviel Forscherarbeit und wieviel Zweifel wären der heutigen Zeit erspart geblieben, wenn sich seine Zeit nach

diesem Grundsatzes gerichtet hätte!) also nicht als kleinliche Schulmeisterei ausgelegt werden, so zeigt sich in Fragen der Generalbaßbezeichnung, daß das Bemühen um Sauberkeit der Impuls zu seinen Anweisungen ist:

„Und ob wohl L. Viadana in seiner ersten Praefation vermeinet, daß es nicht nötig sei, die Signa zu adhibieren ... (so) ... ist es aber unmöglich, daß auch der beste Componist alsobald wissen oder erraten könne, was vor Species von Concordanten oder Discordanten der Autor oder Componist gebraucht habe.“ — Sy. III, S. 100 —

Mit triftigen Gründen weiß MPC die Einwände der bequemen und oberflächlichen Musikanten in einem aufschlußreichen Wechselgespräch zu entkräften: „... ohne diese Numeros und Zahlen man ihn vielmehr vor einen Narren halten wollte ..., wann der Organist sich untersteht, des Componisten Cervel Sinn und Gedanken zu erraten“ — Sy. III, S. 102, — um sich gegen den Schlendrian lieber Gewohnheit zu wenden. Neuerungen werden, wenn sie die Ausführung erleichtern helfen, nicht nur aus musikalischen Gründen aufgenommen und empfohlen.

So sprechen deutlich Zweckmäßigkeitsgründe bei der Empfehlung der Generalbaßnotierung mit:

„Die Tabulatur aller Parteien ist zwar vor dieser Zeit erfunden worden, daß man sie sollte recht schlagen, wie sie abgesetzt stünde, und war gar wohl getan, und wer sie recht versteht und ex tempore daraus wohl schlagen kann, der folge ihr aufs beste er immer kann. Aber dieweil es gar ein schwer Ding ist, und auch langweilig, dieselbe recht secur zu schlagen, und die Menschen, so sie erfunden und gelehret, waren zuvor gestorben, oder aufs wenigste gar alt ist, so wär es von nöten, nach dem das Alter mangelt, sich der Mühe auch zu überheben. Damit man aber in einem Concert ohne solche Weitläufigkeit und Difficultät alsobald zugleich mit einschlagen könnte, so ward der Bassus Continuus, welcher denn eine schöne Consonantiam und Harmoniam machet, erfunden.“ — Sy. III, S. 102 —

Wie hier an Fragen von übergeordneter Bedeutung in dem sicheren Erkennen des Wertvollen und in der Beförderung eines gesunden Fortschritts die Gabe zum Führer in Erscheinung tritt, so geben die kleinen Handreichungen für den Alltag Proben seiner angeborenen Erzieherbefähigung. Schwierigkeiten werden vorweg gesehen und durch entsprechende Anweisung zu überwinden gesucht. Wie aus einem derzeitigen Unterrichtshandbuch lautet die Nota 2 zur Meg., in der ein Weg zum Treffen der aufsteigenden Septime empfohlen wird, indem man sich den unteren Nachbarton still denke und nun einfach seine obere Oktave zu singen brauche. Stets aber sind die Vorschläge mit der Großzügigkeit des „kein starres Gesetz Drausmachens“ ausgesprochen.

Wie modern klingt seine Ablehnung der Technik als Selbstzweck:

„Wie dann ihrer viel sich auch damit etwas Sonderliches bedünken lassen und daher etliche Organisten, wegen dessen, daß sie nicht dieser oder jener Applikation mit den Fingern sich gebrauchen, verachten wollen. Welches aber meines Erachtens der Rede nicht wert ist: denn es laufe einer mit den vordern, mittlern oder Hinterfingern hinab oder herauf, ja, wenn er auch mit der Nasen dazu helfen könnte und machte und brächte alles fein rein, just und anmutig ins Gehör, so ist nicht groß dran gelegen, wie oder auf was Maß und Weise er solches zuwege bringe.“ — Sy. II, S. 44 —

Wird zur Bekräftigung auch immer wieder auf die Erprobung in der Erfahrung verwiesen, so tritt an vielen Stellen auch recht gediegenes psychologisches Wissen zutage:

„Daß auch, wenn zwei Stimmen gegenanderüber gesetzt werden müssen, ich allezeit den Cant und Tenor, den Alt und Baß zusammenbracht und also die Numeri daselbst zerteilet, als 1. 3. und 2. 4. etc. beieinander gefunden werden: ist die Ursach, daß ich es nicht allein bei den Musicis meistens also gesehen, sondern es auch an ihm selber der Harmonie und Concordantz halben besser ist, daß die Sänger, so hart beieinander stehen und aus einem Parte sehen und musizieren müssen, mit lieblichen Sexten, wie der Cant und Tenor; denn auch mit Quinten und Octaven, wie der Alt und Baß, zusammen concordieren und nicht mit widerwärtigen Quarten, wie der Cant und Alt, Tenor und Alt, so gemeinlich miteinander fortgehen, einer dem andern die Ohren fülle, und dem ganzen Gesang zuwider, auch zum Singen verdrossen mache, sonderlich, wenn die andern beide Parteien nicht gar nahe bei diese geordnet und gestellt werden, daß sie die Harmony vollkommen machen und zur perfection bringen können.“ — Sy. III, S. 68 —

Gerade daß der Autodidakt vom eigenen Bemühen her auch seinen Lesern und Anfahenden zutraut, daß sie „der Sachen selbst weiter nachdenken werden“, hebt ihn im Sinne unserer Zeit über den bloßen Lehrmeister hinaus und macht ihn zu dem Erzieher und sicheren Wegweiser in ein Neuland für viele seiner Zeitgenossen. An diese wendet er sich in bewußt schlichter Sprache, die ihn in der Begeisterung für die Sache zu bildkräftigen Vergleichen beschwingt und dartut, wie tief er in das Wesen der Dinge eingedrungen ist, um nun so schlicht und scheinbar unwissenschaftlich davon zu sprechen. So weist er im Kapitel von der Einstimmung der Orgeln ausdrücklich darauf hin, daß wissenschaftlich:

„aber hiervon soll ex consideratione Monochordi in einem andern Traktat fundamentaliter ... mit mehreren gesagt werden: Denn allhier hat sich nicht anders schicken wollen, als daß auf gut Orgelmacherisch und Organistisch, damit es auch die Einfältigen verstehen könnten, hiervon geschrieben und etwas aufgezeichnet würde.“ — Sy. II, S. 155 —

Geschickt fühlt er sich in die Anschauungswelt des einfachen Mannes ein und greift bei der Definition des Falso Bordone, nachdem unter Ziffer 1—4 eingehende musiktheoretische Erläuterungsmöglichkeiten nachgewiesen sind, auf alltägliche Beobachtungen zurück:

„So werden auch die Clausulae finales cujuslibet toni, falsi Bordoni genennet. Dann Bordoni proprie sind Säume und Gebrähme an Kleidern, als Ende und gewisse Weise eines Dinges Wobei dann zu erinnern, daß etliche vermaßen, der Tenor habe und führe seinen Namen auch à Bordon, quod est latine Tenor, Germanice ein Ständer, der unter einem Ast am Baume, so voll Gewächs hänget, als ein Stützen gesetzt wird, darauf der ganze Baum ruhet: Oder als ein Jakobs- und Pilgerstab, ... den ein Peregrinator oder Wallersmann in der Hand hat und sich daran halten muß, item ein Baum mit Eisen beschlagen, da man ein Haus mit stützt und die ganze Last aufruhet. Die Zimmerleute nennen es Bordone, einen Träger.“ — Sy. III, S. 23/24. —

Allgemein verständlich ausgedrückt ist ihm ein Quodlibet ein Gesang:

„Da nämlich aus vielen und mancherlei Motetten, Madrigalien und andern deutschen weltlichen, auch possierlichen Liedern, eine halbe oder ganze Zeile Text mit der Melodie und Noten, die dazu und darüber gesetzt

sein, heraus genommen, und aus vielen Stücklein und Flecklein gleichsam ein ganzer Pelz zusammen gesticket und geflicket wird.“ — Sy. III, S. 30 —

Hier kommt ihm mit Luther die vom Elternhause mitgebrachte Volksnähe zugute, die ihm ein Hineinversetzen in die Denkweise des schlichten Menschen, trotz der Tätigkeit an fürstlichen Höfen, ermöglicht. Das bekannte Wort des fruchtbaren Sprachschöpfers, daß, wer recht dolmetschen wolle, auf den Markt gehen und dem gemeinen Mann aufs Maul sehen müsse, klingt ungerufen an. Dabei ist Pr. ehrlich genug, die Gefahr der Entfernung von der wissenschaftlichen Denkweise zu erkennen. „Und sofern er ja in einem oder andern, sowohl in seinem ersten, als in diesen jetzigen operibus halluciniret oder geirrt, zu viel gesetzt oder geschrieben hätte...“ — (Sy. II, Vorrede an die Organisten und Instrumentisten, noch schärfer und mit einem Blick auf die Musiker Sy. III, S. 10) —, bittet er in Aufgeschlossenheit für Kritik um die Mitteilung von Bedenken und Skrupeln. Andererseits vertraut er aber:

„es werden sich (sofern er vorzeitig stürbe) auch andere gute Leute zu Dresden, Halle, Leipzig, Quedlinburg und anderen Orten finden, denen solche neue Manier besser bekannt, welche, sofern etwa Contraria Scripta wider mich herfür kommen sollten, meine Sententiam und Opinionones defendiren und etwas deutlicher und ausführlicher an den Tag geben können.“ — Sy. II, Bemerkungen zum Inhalt, Abschnitt III —

Derartig offen von eigenen Mängeln und so rückhaltlos vertrauend in den Sieg einer guten Sache kann nur ehrliches Ringen sprechen, das, frei von aller Selbstgefälligkeit und Ueberheblichkeit, dankbar auf die Vorbilder und Quellen verweist, die sich ihm selbst erschlossen.

Im Widmungsschreiben des Sy. II an den Rat der Stadt Leipzig nennt er mit Hochachtung Leipziger Musiker: G. Rhaw, J. Galliculus, S. Calvisius, M. J. Lippius, J. H. Schein und H. Baryphonus. Ja, er sorgt sich um die Möglichkeit, Schriften, die ihm selbst wertvoll erscheinen, auch im Druck zu veröffentlichen. Besonders haben es ihm scheinbar die „Opera Henrici Baryphoni ...“, welche dem Autori M. Praetorio ... sehr wohlgefallen“, angetan:

„Und weil er befunden, daß mit denenselbigen Operibus allen Musicis, nicht allein Tyronibus, sondern auch Theoricis und Practicis merklich gedienet sein werde, so hat er, dem gemeinen Besten zugute, selbige mit göttlicher Verheißung zum Druck zu befördern, willig auf sich genommen.“ — Sy. III, S. 178, vgl. auch daselbst S. 11 —

Gerade die hochherzige Bereitschaft, selbst die Kosten für die Herausgabe der Werke eines andern Autors zu übernehmen, weist die Uneigennützigkeit seiner Denkweise überzeugend nach. Konnte er doch dabei noch weniger als bei Herausgabe der eigenen Werke an persönlichen Nutzen denken. Im „Typographus Lectori Candido S.“ der MS VIII wird zur unentgeltlichen Abgabe seiner Werke an Unvermögende ausdrücklich daran erinnert:

„... daß der Autor durchaus keinen Geldkram damit aufgeschlagen, seinen Privat Nutz und Gewinn durch remunerationes und Gegenverehrungen zu suchen, sondern weil das Werk etwas weitläufig werden

wollen und alle Cantores in Städten oft des Vermögens nicht sein, solche Werk einzukaufen.“

Er erweist sich aber auch hier als ein Mann von Weltkenntnis, der sich gegen gewissenlose Ausnutzung seines tätigen Idealismus energisch verhält:

„Jedoch, daß nicht jemand leichtsinnigerweise sich untersteht, dieselbe abzufordern, seines Gefallens Krämerei und Gewinn damit zu treiben. Inmaßen vor diesem von etlichen geschehen sein soll, und ich selbst dahinter kommen bin ...“ — Sy. II, Index II —

Daß es sich bei der freien Abgabe der Werke, wenn sie auch naturgemäß dadurch eine schnelle und vielseitige Verbreitung fanden, keineswegs um ruhsüchtige Reklamemacherei handelt, zeigt das hochherzige Testament des Wolfenbütteler Hofkapellmeisters. Hier wurde nicht aus Ueberfluß gespendet, sondern in zeitnahe Glauben an die fortzeugende Kraft einer sittlichen Tat wirklich geopfert:

„Dann weil ich es aus meinem Munde entboren und den Meinigen entwendet (wie wohl es ihnen verhoffentlich nicht entwendet, sondern vielmehr Gottes Gnade dadurch zugewendet wird) so wollte ich auch gerne, daß es an seinen rechten Mann ... gelangen und kommen möge. Ungeachtet ich mich denn auch etliche Jahr daher wegen Verlegung meiner vielen und großen Operum Musicalium in ziemliche Schulden vertieft und selber nicht wissen kann, ob unser lieber Gott mich und die Meinigen mit Armut und Mangel angreifen möchte. Jedoch will ich dasjenige, so vor vielen Jahren allbereit bei mir beschlossen, nicht allein nicht retractieren, sondern auch meine beiden Söhne ... hiermit ernstlich injungiert und befohlen haben, daß sie in Mangel und fürfallenden Nöten von dieser meiner Verordnung nicht im geringsten begehren, sondern vielmehr bei andern guten Leuten, die der liebe Gott alsdann ihnen wohl erwecken wird, Hilfe und Beistehen versuchen und deroelben genießen sollen.“

Der Entdecker dieser Donationsurkunde, P. Zimmermann, sagt mit Recht: „Der feste sittliche Kern seiner Persönlichkeit tritt aus den Zeilen dieser Urkunde unwillkürlich entgegen.“

„Weil wir alle gemeinem Vaterlande zu dienen von Natur schuldig und verbunden sein, als wird er nicht aus Ehrgeiz oder einen großen Namen oder Ruhm dadurch zu erjagen, sondern Deutscher Nation zugute und den Liebhabern der Musik zum besten, seinen Quantum Tomum Syntagmati Musici ... durch öffentlichen Druck ... in kurzen an Tag geben.“
(Sy. III, Vorrede.)

Nicht ohne Absicht betont MPC ausdrücklich in der gleichen Vorrede, daß es sich in diesem Werke, das der concertierenden Praxis, also der „neuen“ Manier zugewandt ist, meistens um des Autors eigene Gedanken handelt und daß er erst nach fast vollendeter Niederschrift Kundschaft von der Anschauung und der Technik der Italiener erhalten habe. Nicht, daß die neue italienische Musizierform auch im eigenen Vaterlande heimisch werde, ist der einzige oder erste Beweggrund seines Hinweises auf Italien, sondern daß die Musik als gemeindebildende Kraft zur Erfüllung mit dem Gedankengut der Zeit ebenso eifrig wie in Italien gebraucht und im An-

sehen „gleich als andere Scientiae und Disciplinae“ gewertet werde, ist sein dringliches Anliegen. Die Gewohnheit, Pr. nur als beflissenen Nachahmer der Italiener zu sehen, wird durch die Untersuchungen Blumes für die Frühzeit des Schaffens treffend widerlegt. Blume faßt das Ergebnis seiner Untersuchungen in dem Satz zusammen: „Es ist (daher) grundfalsch (Pr. hat sich bis dahin auf die älteren Italiener, die Palestrina Gruppe und verwandte Meister berufen) für diese Zeit (1.—4. Schaffensphase) MPC als den Schrittmacher der Italiener anzusehen, (worunter man doch das Neuitalienerium der Monodie und des Konzerts versteht).“ Der beste Verteidiger gegen Unterstellungen, die eine rein äußerliche Betrachtungsweise ohne Blick auf die inneren Beweggründe wagen konnte, ist sich der angegriffene Autor aber in seinen Auslassungen selbst. Praetorius fühlt sich vor allem dem deutschen Liede und seiner Muttersprache verbunden. In der Widmung der MS IV an den Pfalzgrafen bei Rhein versichert er, daß er sein „talentum“ deshalb

„meistenteils aber auf deutsche und zwar geistliche Cantiones angewendet, damit, weil ohne das so viel herrliche lateinische Kirchen-gesäng ... haufenweis von Tag zu Tag je mehr und mehr an Tag kommen, unsere deutsche Sprach auch nicht ganz und gar, sonderlich in der Kirchen figuralis weise zu gebrauchen, vergessen würde.“

Mit besonderem Stolz sieht er auf seine Landsleute, die sich durch ihr Können Anerkennung in Italien errungen haben. Von Sabellicus ist ihm Meldung geschehen, daß

„ein Deutscher mit Namen Bernhardus das Pedal (der Orgel) um das Jahr n. Chr. 1470 aus Deutschland gen Venedig in Italien gebracht“ habe ... „und wollen etliche Scribenten, daß die Musica Italica vorzeiten gar zergangen und von den Deutschen wiederumzu hat müssen gebracht werden.“ — Sy. II, S. 96, (auch S. 93) —

G. Rhaw aber, von dem er in der Widmung des Sy. II mit merklicher Hochachtung spricht, habe eine besondere musicam practicam um 1530 in zwei Büchern herausgeben lassen, „welche annoch von den Italis allegieret wird.“ Wie sich der deutschbewußte Meister seine Selbständigkeit gegenüber der neuen Praxis wahrt, tritt eindeutig in der Anweisung für die Begleitung des Gesanges nach dem Generalbaß hervor — Sy. III, S. 108/109 —: Viadama lobt die schlichte Art der Ausführung und MPC pflichtet ihm bei, schlägt aber darüber hinaus die Nachahmungstechnik vor: Wenn der Conceptor seine Diminutiones und Passagen macht, muß der Organist simpliciter fortschreiten, wenn der Sänger aber schlicht und einfach dahingeht, solle der Begleiter mit der rechten Hand die Veränderungen imitieren, so daß beide „gleichsam ein Echo miteinander machen.“ Fast ließe sich bei dieser, sich der polyphonen Musizierform nähernden Begleitungsweise, mit Eichenauer von einer artgemäßen Weiterentwicklung der italienischen Form sprechen.

Den Komponisten Praetorius im Verhältnis zu dem Neuitalienerium, zu Monodie und Konzert, charakterisiert Blume:

„Zusammenfassend ist also über die Beziehungen des Michael Praetorius zur Monodie zu sagen, daß er ihr weder als Theoretiker noch als

praktischer Musiker eigentlich angehört Praetorius hat die Klangkoloristik des venezianischen Stils und die satztechnische Behandlung des konzertierenden Stils mit Bc. auf die überkommenen Formen der protestantischen Kirchenmusik übertragen. Er hat dabei an den Fundamenten nichts geändert, nach wie vor herrscht durchaus die Bindung an den Choral, und die Vertonung anderer Texte geht analog den Prinzipien des Motettenstils vor sich, aber es ist eine Mischgattung zustande gekommen: es herrscht der alte Geist der protestantischen Kirchenmusik in den alten Erscheinungsformen, und nur äußerlich sind sie mit den Stilmitteln der neuen Zeit verkleidet.“¹³

Es ist weiter charakteristisch für Praetorius, daß er an keiner Stelle seines Schaffens das Kunstwerk nur an sich sieht. Stets wird es in Beziehung zu seinem Wirkungsbereich gesetzt. Das zeigt seine Definition des Konzertbegriffs. Blume stellt dazu fest, daß er

„keine rechte Definition dieses Wortes anzugeben weiß. Das ist auch weiter nicht zu verwundern, denn er steht ja selbst mitten in dem Uebergang von alten zu neuen Erscheinungen darin, und wie er als praktischer Musiker durchaus an der Tradition festhielt, obgleich er die neuen Klangmittel gebrauchte, so weiß er auch als Theoretiker nur das äußerlich klingliche Wesen der italienischen Musik zu beschreiben: an ihrem geistigen Kern geht er vorüber.“¹⁴

Tatsächlich nimmt sich der Hinweis „*Italis vocatur Concerto quae variae Voces aut Instrumenta Musica ad concertum faciendum committuntur*“ recht dürftig aus, zieht man aber die weiteren Beschreibungen zu Rate, so zeigt sich, daß für MPC das Wesentliche nicht in der neuen Form an sich, sondern in der Möglichkeit liegt, durch sie den ihr zugehörigen Kreis der Ausführenden und Aufnehmenden zu aktivieren. Deshalb interessiert er sich lebhaft für die Erfahrungen, die den Erfinder dieser Form, L. Viadana, zu der Neuerung veranlaßt haben und gibt sie nach dessen eigenen Worten wieder:

„Es habe ihn aber hierzu sonderlich bewogen, dieweil er gesehen, daß oftmals eine Motett von 5, 6 oder mehr Stimmen in die Orgel gesungen worden, der Sänger oder Cantorn aber, sonderlich in den Klöstern selten über zwei oder drei gewesen, und also aus Mangel der andern Stimmen der Symphony an Lieblichkeit und Zierde viel entzogen, sonderlich, weil die ausgelassenen Stimmen mit Fugis, Clausulis & (welchen in den andern Stimmen, so mit Musikanten bestellet, lange Pausen zu respondieren pflegen) erfüllet sein: Und denn, daß nach langen und vielen Pausen der Text mutilieret und zerstückelt, den Auditoren viel Verdruß, und den Cantoribus Mühe und Arbeit zuwege bringet: Habe derowegen Hand an die Feder gelegt und etzliche Motetten auf eine sonderliche Concertweise mit einer, zwo, drei und vier Stimmen gesetzt und sonderlich zur Orgel accommodieret.“ — Sy. III, S. 17/18 —

In diesen Darlegungen findet sich ein Ansatzpunkt zur Verwirklichung einer berechtigten Forderung, die von H. Hering in dem Aufsatz: Zur Begründung der musikalischen Werkwiedergabe erhoben wurde:

„Es fehlt unserer Musikgeschichtsschreibung leider noch eine solche Darstellung der Kette ihrer Reformen, die nicht nur das Stilistische, sondern gerade auch die soziologische Tendenz ihrer Träger aufzeigt.“

¹³ Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik, S. 62/63. Auch W. Schuh, a. a. O. 181 ff., kommt zu einer ähnlichen Formulierung.

¹⁴ Blume: Das monodische Prinzip ..., S. 61.

Daß bei dem ständigen Sinnen des MPC, wie die Werke einzurichten seien, damit sie ihre volle Wirkung erreichen und nicht „den Auditores viel Verdruß“ bereiten, die Musizierform des Viadana rückhaltlosen Anklang findet, ist bei dieser Ausgerichtetheit nicht überraschend, hat aber nichts mit der Herkunft gerade aus Italien zu tun. Seine Blickrichtung vom Standplatz inmitten seines Volkes, dem die Musik zu dienen bestimmt ist, sieht über das musikalische Werk an sich hinaus, dessen Form ihm nicht unantastbar ist, sondern zerbrochen und umgestaltet wird, wenn sie sich in der Praxis nicht als vollwertig erwiesen hat.

Mit deutscher Gründlichkeit und gestützt auf seine schöpferische Phantasie weiß er aus dem engeren Wortsinne noch eine ihm sichtbar wertvolle Eigenschaft des Konzerts: die Erregung der Lebendigkeit in der Darbietung, abzuleiten:

„Wenn man unter einer ganzen Gesellschaft der Musicorum etliche, und bevorab die besten und fürnehmsten Gesellen herausucht, daß sie voce humana und mit allerlei Instrumenten, ... einer nach dem andern chorweise umwechseln und gleich gegen einander streiten, also daß es immer einer dem andern zuvor tun und sich besser hören lassen will. Daher auch das Wort Concerti sich ansehen läßt, als wenn es vom lateinischen verbo concertare, welches miteinander scharmützeln heißt, seinen Ursprung habe.“ — Sy. III, S. 18/19 —

Damit ist zugleich die Definition für das Hauptgewicht seines Schaffens, die Mehrchörigkeit, gegeben, die ihren Schwerpunkt in der *variatio per choros* hat.

Selbst da, wo er „eine äußerst einfache, für den praktischen Kirchengebrauch zweckmäßige, auch unter bescheidensten Verhältnissen anwendbare Art von Mehrchörigkeit aus dem schlichten, gemeindehaften Cantionalstil entwickelt“¹⁵, „auch so leicht, weil das Schwere so oft verworfen wird, daß es auch in geringen Partikular-Schulen, wo nur ein guter Organist vorhanden“ ausgeführt werden kann, spricht er von der wechselchörigen Ausführung mit Recht als von einer „andern Art von Concerten“, die „sowohl Ungelehrte als Gelehrte zum Eifer anzuspornen“ — (U. *Dedicatio* an den Herzog von Württemberg) — von ihm ersonnen sei.

Diese klare Zweckbestimmung setzt für die Jetztzeit die Bereitschaft voraus, in dem Konzert nicht nur die Musizierform zu sehen und zu pflegen, die das musikalische Kunstwerk in höchstmöglicher Vollendung darzustellen bemüht ist, darüber leicht zur Selbstdarstellung der Ausführenden verführt und, statt die Hörschaft zu aktivieren, sich selbstherrlich über sie hinaushebt. Trotzdem wird das Qualitätsprinzip in der Auswahl der Ausführenden keineswegs vernachlässigt:

„Ich nenne es *Voces Concertatas, vel potius Concertantes*, die gleichsam einander respondieren und untereinander concertieren und streiten, wer es unter ihnen zum besten machen könne. Darum man denn zu solchen Stimmen die besten *Cantores* und Sänger

¹⁵ Revisionsbericht zur U von Blume.

auslesen, bestellen und ordnen muß, die nicht allein perfekt und gewiß sein, sondern auch auf itzige neue Manier und Weise ein gute Disposition zu singen haben, also, daß die Wörter recht und deutlich pronuncieret und gleich als eine Oration vernehmlich daher recitiet werden, derer Ursachen es die Itali auch bisweilen Chorum recitativum nennen.“ — Sy. III, S. 82 —

Die Bedingung der klaren Textaussprache ist auch in diesem Zusammenhange besonders beachtlich.

Unbestechlich im Urteil über die Vorzüge und Mängel in der musikalischen Werkwiedergabe, sieht der Musiker und Psychologe MPC in der Gebundenheit des Werkes an Aufnahme und Wirkung den Anreiz, Wege zu finden und Formen zu entwickeln, denen die Kraft innewohnt, die Hörer zu fesseln und zur Teilnahme zu beschwingen. Deshalb ist er ein begeisterter Anwalt der Variation in der Gestaltung der Form, in der Handhabung des Taktes „damit es nicht allezeit in einem Tono und Sono fortgehe“ — Sy. III, S. 59 —, in dem Wechsel der Stärkegrade:

„So deucht mir, solche Variation und Umwechselung, wenn sie fein moderatae und mit einer guten gratia, die affectus zu exprimieren und in den Menschen zu movieren, vorgenommen und zu Werk gerichtet wird, nicht allein nicht unlieblich oder unrecht, sondern vielmehr die aures & animos auditorum afficiere und dem Concert eine sonderliche Art und gratiam conciliere“ — U, Dedicatio, —

und vor allem in der Vielseitigkeit der Ausführung:

„Dieweil aber die Natur der Menschen Lust hat zur Variation und Neuerung; als haben auch diesfalls nostre aetatis Musici den zarten Herzen und Ohren wollen bedienet sein und die geistlichen Gesänge Lateinisch und Deutsch auf so mancherlei Art in compositione Harmonica künstlich variiert und erneuert, sonderlich in der beweglichen anmutigen Art der Concerten ...“ — U, Dedicatio —

Geleitet von der richtigen Beobachtung, daß selbst das erhabenste Kunstwerk am Hörer wirkungslos vorübergeht, wenn es durch Eintönigkeit und Länge ermüdend wirkt, greift er zur Vermeidung dieser Gefahr bei der Anlage seiner Konzerte auf eine Form zurück, die sich ihm von der Betrachtung des Textes her erschlossen hat, auf die Hinzufügung der Ritornelle. In der Anweisung: „Damit dem ganzen Chor ein Halleluja oder Gloria oder ein ander schöne Sententia, welche Aufmerkens würdig ist, im Anfang, Mittel und Ende, vorher und nachher musiziert und repetiert wird, und nicht unanmütig zu hören ist“, bezeichnet er unter Berufung auf eine ganze Reihe von Beispielen aus den Psalmen und den lateinischen Choralgesängen der Alten als Anlaß für seine „Invention“:

„Diesem in etwas nachzuahmen, hab ich zwischen etlichen Lateinischen und Deutschen Cantionibus nicht allein etliche Ritornello bloß auf Instrumental-Stimmen gerichtet, sondern auch in etlichen unterschriebenen bequeme Texte, so quandam Emphasin haben, darunter accommodieret.“ — Sy. III, S. 148, V. Art —

Gewiß fehlt auch die Anregung von seiten der Musik nicht, Praetorius selbst weist sogar darauf hin:

„Es hat mir aber noch über das zu dieser Invention Ursach gegeben, daß ich des Gabrielis Fattorini zweistimmigen Concerten, die aufs neu hinzugesetzte Ripieni gesehen, da allzeit ein lateinische *sententia* emphatica und anmütiger schöner Spruch meistens in einer Proportion mit vollem Chor zu 3 oder 4 unterschiedenen Malen, dazwischen gesungen wird.“ — Sy. III, S. 151 —

Von der stilistischen Untersuchung der Frühwerke her kommt Blume in Bezug auf die Ritornelle in den Mot. zu dem Ergebnis:

„Offen bleibt dabei die Frage, auf welchem Wege MPC zu der Uebernahme der Ritornellformen gelangt ist. Haßler verwendet sie bekanntlich noch nicht. Ob hier an direkte Beziehungen zu italienischen Meistern des Konzerts oder, wahrscheinlicher, an Ergebnisse der Prager Reise zu denken ist, muß vorläufig dahingestellt bleiben Es liegt nahe, in Lebon bzw. zugehörigen Niederländern, besonders im Prager Kreise die Vermittler dieser jüngsten Formelemente zu suchen“

Die vom Fach aus zunächst überraschende Tatsache, daß sich der Meister der großen musikalischen Form auch vom Text her, sofern ihm an einer „*Sententia emphatica*, unsere Andacht zu erwecken“ gelegen ist (die einfachsten Vorbilder dafür sind die Rundgesänge mit Kehrreim, etwa Krembergs: *Grünet die Hoffnung, oder Nägelis: Freut euch des Lebens*) zur Gestaltung der Form führen läßt, hat O. Baensch an Beethoven und seinem so umstrittenen Chorfinale der 9. Sinfonie aufgezeigt. Beethovens künstlerische Absicht in der eigenwilligen Behandlung der Schiller'schen Ode im Schlußchor ist häufig mißdeutet worden. Im Zusammenhang mit der Frage, wie MPC zur Aufnahme dieser Form kommt, ist die Untersuchung von Baensch besonders aufschlußreich. Wenn selbst ein so kühner und auf Erfassung des Volkes ausgerichteter Neuerer wie Wagner schreibt:

„Für die 9. Sinfonie als Kunstwerk ist der letzte Satz mit den Chören entschieden der schwächste Teil, er ist bloß kunstgeschichtlich wichtig, weil er uns auf sehr naive Weise die Verlegenheit eines wirklichen Tondichters aufdeckt, der nicht weiß, wie er endlich nach Hölle und Fegefeuer das Paradies darstellen soll.“¹⁶

so kann es nicht Wunder nehmen, daß andere Beurteiler völlig verständnislos am letzten Sinn und Begehr Beethovens vorübergehen:

„Die großartige Wirkung des erhabenen Werkes ist gewöhnlich nur durch den Schluß gestört, den man rundweg als lärmend bezeichnen kann, ... als ob eine Regimentsmusik abzöge.“¹⁷

und

„Das Ganze zerfällt und zerflattert ...; daß gleichwohl der Satz Stellen von einer wahrhaft Beethovenschen Macht und Tiefe hat, bedarf keiner Erwähnung. Sie stehen aber wie Torsi in dem großen Torso dieser Mißgestalt, die so, wie sie auf uns gekommen ist, als Ganzes nur den Eindruck einer ebenso qualvollen wie qualenden Ekstase erzeugt.“¹⁸

Was dem impulsiven Musiker und den betrachtenden Musikkennern in ihrer Gebundenheit an Tradition und Gewohnheit in dem form- und

¹⁶ Briefe an Liszt, 1855, nach Baensch.

¹⁷ Th. v. Frimmel: *Beethovenhandbuch*, 1926, nach Baensch.

¹⁸ W. Krug: *Beethovens Vollendung, eine Streitschrift*, 1925, nach Baensch.

herkommenssprengenden Schlußchor der 9. Sinfonie zu erkennen nicht möglich war, das deckt Baensch als Erforscher der Zusammenhänge von ausdruckszeugendem Impuls und seiner Manifestierung in der Form des Kunstwerks, unter Hinweis auf das eifrige Bildungsstreben Beethovens, auf:

„Ohne auch im mindesten Anspruch auf Gelehrsamkeit zu machen, habe ich mich doch bestrebt, von Kindheit an den Sinn der Besseren und Weisen jedes Zeitalters zu fassen, Schande für einen Künstler, der es nicht für seine Schuldigkeit hält, es hierin wenigstens so weit zu bringen“,

schrrieb der ähnlich wie MPC um seine Vervollkommenung ringende Meister an Breitkopf und Härtel. Baensch verweist besonders auf Beethovens Interesse für Pädagogik, neben seiner Belesenheit in Theologie, Philosophie, Weltgeschichte, Altertumskunde, schöner Literatur und Astronomie: bekannt war ihm Platons Staat und in seiner Begeisterung für Volkserziehung ist ihm durch Therese Brunswick und Blöchlinger (den Erzieher seines Neffen) die Gestalt Pestalozzis nahegebracht worden. Aus dem Bewußtsein, mit seinem Schaffen nicht sich selbst zu gehören, „greift er dem Schicksal in den Rachen“, überwindet gleich dem mehr als 200 Jahre vor ihm abberufenen Meister standhaft die Widrigkeiten der äußeren Lebensumstände. „Der Idealismus verlangt mehr als Selbstgenügsamkeit im Schaffen für sich, er verlangt Dienst an der Menschheit. Wie stark Beethoven auch diese Verpflichtung empfand, beweisen seine Worte: „Höheres gibt es nicht, als der Gottheit sich mehr als andere Menschen nähern und von hier aus die Strahlen der Gottheit unter dem Menschengeschlecht verbreiten.“¹⁹ Deshalb war es „bei Bearbeitung dieser großen Messe (Missa solemnis) ...“ nach seiner eigenen Bekundung seine „Hauptabsicht, sowohl bei den Zuhörenden religiöse Gefühle zu erwecken und dauernd zu machen.“²⁰ Was schon lange als Plan vorgesehen war, „abgerissene Sätze aus Schillers Freude zu einem Ganzen zu bringen“, das wird im Schlußchor der „Neunten“, gerade auch in der freien wohlherwogenen Art der Textzusammenstellung, zur schönsten Sinnerfüllung gebracht.

Als „Sententia emphatica, die ihm des Aufmerkens würdig“, tritt formzeugend deutlich Schillers 1. Strophe im Schlußchor hervor: Am Anfang melodiegebend für Strophe 2 und 3, in der Mitte als Strophe 5 textlich wörtlich wiederholt, auch musikalisch der Praxis von Praetorius auffallend ähnlich behandelt, in Strophe 7 zur Hälfte mit dem „Seid umschlungen“ verbunden, das durch dreimalige Aufnahme in den Schlußteil ebenfalls eine sentenzhafte Unterstreichung erfährt, in Strophe 9 wieder mit der 2. Hälfte aufgenommen, bildet sie mit ihrer 1. und 2. Zeile nach der 10. Strophe den Ausklang des Chorfinals, dessen Schlußakte das Liedmotiv in den Instrumenten jubelnd aufnehmen und umspielen.

Dem Zwange, „nach Fegefeuer und Hölle das Paradies“ zu malen, in das er die Millionen hineinführen und zum Eintritt durch den Aufruf zur Freude beschwingen möchte, muß sich die dichterische Form

¹⁹ R. Malsch: a. a. O. S. 230.

²⁰ K. Stork: a. a. O. S. 94.

unterordnen. Baensch weist darauf hin, daß Beethoven die Gedicht-Refrains als Strophen behandelt:

„Die Frage ist, ob seine Textanordnung nur musikalisch-musikantisch begründet ist, oder ob ihr ein tieferer Sinn innewohnt. Wer Beethovens Geistesart kennt, wird das zweite voraussetzen müssen.“

Dem Bedauern über die „textlich vergewaltigte Schillersche Ode“²¹ ist die Frage entgegenzustellen, ob ein Dichter oder ein Komponist dann die Beglücktheit völligen Verständnisses und tiefgehender Beeindruckung erlebt, wenn die Hörer in höflich bewundernder Haltung als genießende Aestheten und geistreich analysierende Formbetrachter der Unversehrtheit und dem Ebenmaß der Form ihr Lob spenden, oder wenn ihre Werke auch in abgewandelter Form starke Kräfte auszustrahlen und „Gefühle zu erwecken und dauernd zu machen“, (die affectus zu exprimieren und in den Hörern zu movieren) gewürdigt sind (natürlich nur durch einen Meister und gebunden an den Endzweck alles künstlerischen Schaffens).

Was einer überwundenen Zeit aus gemeinschaftsferner Haltung zu verstehen nicht möglich war, durchdringt in unseren Tagen mehr und mehr das Kunstwerk und seine Gestaltung und knüpft, offenbar unbewußt, nur in der Zwangsläufigkeit der gleichgerichteten Haltung an MPC an. In der Kantate von P. Höffer: Lob der Gemeinschaft lautet der als „Sententia“ zugrunde gelegte Gedanke: „Jeder strebe, daß Deutschland lebe“ (Weise: Edgar Rabsch). Mit diesem Kanon beginnt das Werk, läßt ihn textlich im III. Teil 3 mal wiederkehren und klingt mit ihm aus.²²

Wie aus rein praktischen Bedürfnissen eine Ritornellform entstehen kann, bei der die einzelnen Strophen des gemeinsam zu singenden Liedes das Gewicht der sententia emphatica haben, berichtet R. Heyden im Vorwort (vgl. S. 195) zu seiner Liedkantate: Die Welt gehört den Führenden.

Erst die Beobachtungen und Erfahrungen in unserer Zeit haben uns das sehnliche Anliegen des MPC: mit seinem Werk jeden Mann — von den fürstlichen Kapellen über die Stadtkantoreien bis hin aufs Land — voll zu erfassen, verstehen und recht würdigen gelehrt. Mit ihrem begeistert gesungenen Liede trug die nationalsozialistische Bewegung ihren mitreißenden Schwung und ihre kämpferischen Gedanken in das Volk, wie sich einst die Reformation nach dem Zeugnis ihrer Gegner ins Herz des Volkes sang, wie auch unsere auslandsdeutschen Volksgenossen sich im überkommenen Liedgut ihr Volkstum bewahrten und mit

²¹ nach Baensch.

²² Daß in der heutigen Zeit tatsächlich die Aufnahme des Repieno durch eine textliche Sententia emphatica veranlaßt wird, unbewußt und unbeeinflußt durch MPC oder ein anderes Vorbild, bestätigte mir P. Höffer auf meine Anfrage, seine „Fröhliche Wanderkantate nach Texten von J. v. Eichendorff“ betreffend. Maßgebend für die auffällige, ripienomäßige Wiederkehr der 1. Strophe (dreimal) des bekannten Wanderliedes: Wem Gott will rechte Gunst erweisen ... im 4. Teil seiner Kantate kann nur das Bestreben gewesen sein, dem etwas weltschmerzlich angehauchten Wandersmann (Solostimme) einen kräftigen Impuls durch die mehrfach wiederholte Aufforderung zum frohen Wandern zu geben.

dem neuen Liede den Kampfgeist in ihren Reihen aufrüttelten. Dabei griff man, wie auch der Reformator, bewußt auf bekanntes Melodiengut zurück. Jeder Volks- und Glaubensgenosse mußte die neue Weise schnell erfassen und mitsingen können, um damit zugleich des verbindenden Ideengutes teilhaftig zu werden.

An diese so wichtige Grundforderung und Rücksichtnahme sieht sich MPC in seinem Schaffen gebunden:

„Denn vor das gemeine Volk nichts besseres, als was sie verstehen und selbst mitsingen können, hervorgebracht werden kann“

heißt es in der *Praeocupatio Autoris* der U. Vor dem Durchbruch der musikalischen Erneuerungsbewegung und der Wendung zur Volkwerdung von unten herauf mußte sich eine Einstellung, die „nicht die Kunst oder ars Melopoetica in acht genommen, sondern vielmehr auf den Choral mit der Gemeinde ... zu singen“ — U, S. 64, Z. 1 — gerichtet war, eine ganz andere Beurteilung gefallen lassen:

„das Programm des Osiander (Verlegung der Melodie in die Oberstimme und Vereinfachung des Rhythmus), wenn auch nicht für ‚treffliche Musicos, sondern für die Schulen und christliche Gemeinden‘ bestimmt, bedeutet ... den entschiedenen Sieg des liturgischen Interesses an der Musik über das künstlerische und damit zugleich den Beginn der musikalischen Degeneration des Gemeinde-Gesangs, die dem ‚Laien‘ und ‚gemeinem Manne‘ angepaßte Vereinfachung ... hat in der künstlerischen und musikgeschichtlichen Entwicklung den Sinn eines großen Rückschritts. Auch bedeutet schließlich das Zuhören eine ungleich höhere Stufe der musikalischen Kultur als das Mitsingen der einfachen Choralmelodie.“²³

Nichts kann deutlicher als diese Stellungnahme die Problemstellung der heutigen Zeit beleuchten und neben der Frage: Was nützt die allerbeste und stilistisch in jeder Weise einwandfreie Steigerung des Kunstwerkes, wenn der allergrößte Teil der Laien von dem Verständnis und dem Mitgehen ausgeschlossen ist, die Verpflichtung aufzeigen, zum Verständnis der größeren Formen von unten herauf zu führen und zu erziehen.

Von dieser Bemühung aus sieht W. Tolle die Praxis um 1600 mit dem Blick auf Praetorius und seine Anweisungen:

„Es gilt nicht, die Kunst durch Fernhalten des Volkes rein zu erhalten, indem man ihre Künstlichkeit und Schwierigkeiten steigert, sondern eine mit den Gesetzen der Kunst zu vereinbarende Form zu finden, die eine Hineinziehung des Volkes gestattet. Außer der Andacht soll sie Lust und Freude an der Musik erwecken, so daß all und jeder, der Laie und die Kinder, zum Einstimmen bewogen werden. Man will nicht auf eine kunstvolle Ausführung verzichten.“

Daß solche Selbstbescheidung und bewußte Unterordnung nicht künstlerischem Unvermögen zu entspringen braucht, zeigt die Berufung Luthers auf einen Künstler als Vorbild für seine Schlichtheit:

„A. Dürer, der berühmte Maler zu Nürnberg, hätte pflegen zu sagen, er hätte keine Lust zu Bildern, die wären mit viel Farben gemalt, sondern die da aufs Einfältigste und fein schlecht gemacht wären, also sagt er, daß er auch Lust hätte zu Predigten, die fein einfältig einhergingen, da einer verstehen könnte, was man predigt.“²⁴

²³ Gurlitt, a. a. O. S. 133.

²⁴ Ricc. Huch, a. a. O. S. 527.

Die Wendung an das Verständnis und an die Aufnahmefähigkeit weitester Kreise wird in der Behandlung der Textfrage durch MPC besonders unterstrichen. Unter bewußter Hervorhebung des Choral, in der Absicht, durch das Gemeindelied zu binden, es zum Träger gemeinsamen Denkens und Fühlens zu erheben, betont er bei jeder Gelegenheit, daß der Text auch vernommen werden müsse. Aus diesem uns heute, vom Bekenntnisliede des Volkes her voll verständlichen Anliegen, stellt die Ordinanz I zur ausgesprochen auf die neue Konzertmanier ausgerichteten Pol. cad. die grundsätzliche Erklärung voraus:

„Daneben aber ist in genere dieses auch zu erinnern, daß in jedem Concert-Gesang zweierlei Stimmen sind: Als Concertat-, das ist Vocal und Prinzipal Haupt-Stimmen, welche da sind de essentia totius Cantilenae und das ganze Werk dirigieren und unterbauen, auch dero wegen rein, deutlich und vernehmlich für andern müssen gesungen, werden, dann auch Instrumental-Stimmen, welche gleichsam per accidens nur als Adjuvanten, einen zierlichen, lieblichen und völligen prächtigen Chor zu machen, dazu kommen.“ (Sperrungen vom Verfasser.)

Bis in die Einzelanweisungen zu den verschiedenen Stücken über die allgemeinen Arten und Manieren in Sy. III hinaus beobachtet Praetorius peinlich seine eigene Vorschrift. So bei der Art der Begleitung:

„Vor allen Dingen aber ist dieses in acht zu nehmen, daß ja die Chori Instrumentales nicht zu nahe bei ihre zugehörige Concertatstimmen gestellt, und dadurch die Cantores mit ihren Stimmen (daran zum allermeisten gelegen) obscurieret und nicht wohl gehöret werden.“ (Sperrungen durch den Verfasser) — Sy. III, S. 158 —;

außerdem

„ist sonderlich zu merken, daß in kleinen Kirchen oder engen Gemächern fast besser sei, die Cappellam Fidiciniam und Instrumenta, sonderlich im Anfang, außen zu lassen, damit die Concertat-Vocal-Stimmen desto besser können gehört und der Text eigentlicher verstanden werden. Oder man muß (wie oft gemeldet) die Instrumenta ziemlich weit davon absondern oder gar sanft und still musizieren lassen.“ — Pol. cad. Ordinanz 3 —,

bei der Stärke der Besetzung:

„daß allzeit zu einem jeden Diskant (es handelt sich um mehrhörige Werke), weil dieselben fürnehmlich den Choral führen, ein Knabe oder nach Gelegenheit zween genommen werden, damit das gemeine Volk den Text und gewöhnliche Melodie desto besser vernehme“ — MS II, S II, Nota 4 —,

bei der Aufstellung im Raume:

„Damit an allen Orten und Enden die christliche Gemeinde den Text desto besser vernehme und verstehe, — können die Knaben von allen vier Chören mitsingen.“ — MS V, Nota 4 —,

und bei dem „Zusammenziehen“ vielhöriger Werke für kleinere Besetzung: Sind wegen Besetzungsschwierigkeiten „Chöre“ auszulassen, so fallen zuerst die Instrumente fort. (vgl. die Anweisung zu: Wir glauben all ..., S. 57, Z. 2.)

Zu diesen unmißverständlichen, auf den Wechselbeziehungen von Werk, Ausführenden und Aufnehmenden beruhenden Anweisungen zur Hervorhebung des Textes steht die Formulierung Scherings von der nur werkanschauenden Seite in krassem Widerspruch:

„Bei allem überrascht eine Tatsache aufs höchste: Die Gleichgültigkeit, die Praetorius gegenüber dem Text der Stücke und, in Verbindung damit, der vollen Entfaltung des vokalen Elements zur Schau trägt. Die den Noten untergedruckten Textworte sind für ihn so gut wie nicht vorhanden und gelten nur in dem Augenblick, wo mit vollzogener Wahl einer bestimmten Instrumentalbesetzung die Notwendigkeit eintritt, eine der Stimmen singen zu lassen. Deren Bestimmung ist vielfach nicht das erste, sondern das letzte, was entschieden wird, zum mindesten bei mehrchörigen Sachen. Ob man einen Chor ganz von Menschen singen oder ganz von Instrumenten spielen läßt, ob nur eine Singstimme oder zwei dabei den Text vortragen, — damit er überhaupt vernommen werde — ob diese Stimme Diskant, Alt oder Tenor ist, das bleibt völlig ins Belieben des Kapellmeisters gestellt, und nicht eine Sekunde denkt Praetorius daran, damit irgendwie gegen die Absichten des Autors zu verstoßen.“

Da der Text, das „Wort“ ist der Mittelpunkt des lutherischen Gottesdienstes, „mit der Lieblichkeit der Melodie“ vermischt, desto leichter eingeht, wird das Mitsingen aller von Praetorius als Normalfall angesehen und selbst innerhalb der „Konzerte“ der Pol. cad. in der Ordinantz empfohlen:

„Fürs Vierzehnte: kann man im I., II. und III. Konzert-Gesange den 4. Vers auch drunter schreiben, damit derselbe, wenn nach dem ersten, der andre und dritte Vers choraliter oder figuraliter mit der Gemeinde gesungen worden, der 5. mit der Gemeinde beschlossen werde.“

Darüber hinaus aber wird in den deutschen Psalmen und Liedern nach Anlage der Komposition deutlich an das innere Mitsingen gedacht, das zum aktiven Hören führt:

„denn obgleich einer oder zween Diskant nicht viva oder humana voce sed instrumentaliter flatu ohne Text gehört werden, so kann man doch die Wort und vorhergesungenen Text des 1. und 3. Diskant aus der Melodie, so im 2. und 4. Diskant den ersten gleich als ein Echo respondieret, leichtlich erraten und wahrnehmen.“ — Puer. —

Dem Hörer wird zugetraut:

„dieweil der 1. Diskant den Text pronuncieret und die Instrumentisten dieselbe ... Melodie nachmachen, so kann der fleißige Auditor den Text, so vorher exprimieret, desto leichter assequieren und begreifen.“ — Pol. cad. Ordinantz 24 —

Damit greift der Künstler und Musiker Praetorius in seinen Absichten weit über Osiander hinaus. Daß er dabei psychologisch und methodisch recht verfährt, wird jeder Musikerzieher und jeder Chorleiter, der seine Singgemeinschaft über bloßes Eindrillen von Liedern hinausgeführt hat, dem Meister bestätigen.²⁵

²⁵ Musikalisch unvorgebildete Mitglieder meines Laienchores, die durch bewußte Volksliedpflege und lebendiges Kanonsingen bis zur Bewältigung der großen Werke Bachs, Schütz' usw. geführt worden waren, erkannten am Vorspiel — kanonische Führung des C. f. — den diensttuenden Organisten, waren also zum bewußten Hören vorgezogen.

Die Schranke, die MPC sich selbst in der gewollten Bindung an eine Gemeinde und die Möglichkeiten ihrer Mitwirkung in seiner künstlerischen Entfaltung aufrichtet, trennt ihn auch von H. Schütz. Während der Wolfenbütteler Meister, ungeachtet der Drangabe mancher vorgesehenen künstlerischen Feinheit, immer wieder Formen für die Ausführung seiner Werke selbst unter ungünstigsten Voraussetzungen sucht, stellt der Dresdener Kapellmeister einfach fest, daß

„insonderheit aber dabei mit Stillschweigen nicht zu übergehen ist, daß der Autor dieselben in Druck herausgeben daher Bedenken getragen hat, alldieweil er vermerket, daß außer fürstlichen wohlbestallten Kapellen solche Inventionen schwerlich ihren gebührenden Effekt anderswo erreichen würden.“²⁶

Da beide Männer als fürstliche Kapellmeister keine eigentliche Gemeinde als ständigen Wirkungskreis hatten, die Entfernung von der Bescheidenheit der alltäglichen Verhältnisse für beide also gleich groß war, findet die so entgegengesetzte Einstellung ihre Erklärung nur in der besonderen Anlage und Erziehung des älteren Meisters vom Elternhause her.

So andersartig in der Haltung zu dem Werk, seinen Ausführenden und Empfangenden, so unterschiedlich ist auch die Stellung beider zur Kompositionstätigkeit selbst. Der „Erzkantor“ des Protestantismus entzündet seine Schöpferkraft am Lied, bearbeitet liturgische Melodien, schafft aber kaum im Sinne heutiger Zeit ein Neues. Unbefangen nennt er die Vorbilder, an denen er sich bildete und die er zur Grundlage seiner Bearbeitung machte, ja empfiehlt an andere, z. B. in der U, die für ihre Städte und Landschaften in Betracht kommenden Setzer und Komponisten. Ganz anders Schütz, der ausdrücklich in Band VII der GA. bemerkt:

„Dieweil ich auch in dem Concert: es steh Gott auf, des Herrn Cl. Monteverdis Madrigal einen armato il Cuor, sowohl auch einer seiner Cianna mit zween Tenorstimmen etwas nachgegangen bin, so lasse ich, wie weit solches geschehen, diejenigen urteilen, welchen jetzo gedachte Komposition bekannt ist. Wolle aber deswegen niemand meine übrige Arbeit in ungleichen Verdacht ziehen, als der ich nicht geflossen bin, meine Arbeit mit fremden Federn zu schmücken.“ (Sperrungen durch den Verfasser.)

Was die ganze Arbeitskraft von Praetorius in Anspruch nimmt: die Hilfeleistung in Anlage, Einrichtung und ausführlicher Ausführungsanweisung der für die allgemeinen Bedürfnisse bestimmten Gesänge, das wird von H. Schütz in einem ähnlichen Falle, in dem es sich um die von der Kurfürstin erbetenen Neuausgabe des Becker'schen Psalters handelt, höchst mißmutig ausgeführt:

„der ich sonst, die Wahrheit zu bekennen, meine übrige kurze Lebenszeit lieber mit Revidierung und Komplierung etlicher, von diesen unterschiedlich von mir angefangenen andern und mehr sinnreichen Inventionen hätte anwenden wollen.“²⁷

²⁶ Zur Weihnachtshistoria. Anhang zur GA, I, S. 163.

²⁷ GA XVI.

Treffend wird das unterschiedliche Bild beider Meister seitens des Schützbiographen gezeichnet:

„Daß Schütz 1619 gerade mit einem Werk der freien Psalmenkonzerte (mit nur einer einzigen Kirchenliedbearbeitung) in größter Besetzung herauskam, ist gewiß Sache künstlerischer Nötigung des GabrieliJüngers gewesen, steht aber vielleicht auch in bewußter freundschaftlicher Opposition zu seinem nahen Kollegen M. Praetorius und H. J. Schein. Denn des Praetorius *Polyhymnia caduceatrix et panegyrica* von 1619, die Hoe von Honegg dichterisch bevorwortet hat und die Schütz inhaltlich z. T. als Festmusik vom sächsischen Hofe schon vorher bekannt gewesen ist, enthält für Fürstenzusammenkünfte ... nur Kirchenliedbearbeitungen; der Wolfenbütteler Meister formt und knetet das heimische Motivmaterial solange, bis quasi Gabrielische Konzerte daraus geworden sind — oft sehr wirkungsvolle Gebilde und klangschöne — aber man spürt Schütz im Gegensatz dazu die weit herrenhaftere Freude an, sich gestalterisch vom Cantus firmus-Zwang freizuhalten, bis auf jene eine Ausnahme, wo er den Beweis gibt, daß er jene Technik ebenfalls beherrscht.“²⁸ (Sperrung durch den Verfasser.)

Es ist auffällig, daß Praetorius, der scheinbar doch gewissenhaft jede Quelle, aus der er schöpfte, verzeichnete, jeden Namen nennt, dem er Anregung verdankt, nie auf H. Schütz verweist, der ihm aus Italien ebenfalls hätte Kundschaft bringen können. Eigentlich muß der ihn in Dresden entlastende Kollege zu denen gehören, die als

„nunmehr vortreffliche Musici auch in Germania, nostra patria gefunden werden, welche nicht allein gar herrliche liebliche deutsche und lateinische Concert und Cantiones im öffentlichen Druck herfürkommen lassen, sondern auch selbst solche und dergleichen Concert per Choros besser anzuordnen und zu dirigieren wissen“, — Sy. III, S. 121 —

1619 genannt werden. Ein Gegensatz — denkbar etwa durch die grundsätzlich andere Einstellung — ist aber nie öffentlich hervorgetreten.

Auch im „Briefwechsel zwischen dem landgräfllich hessischen und dem kurfürstlich sächsischen Hof am Heinrich Schütz 1614—1619“²⁹ ist zwar mehrmals von MPC als Kapellmeister von Hause aus die Rede, nie aber in abfälliger Weise, obwohl es hier gerade um die Tüchtigkeit des umkämpften Kasseler Stipendiaten ging und seine Unabkömmlichkeit mit der Untüchtigkeit des Wolfenbütteler Meisters hätte begründet werden können. Es darf vielmehr als gutes Charakterzeichen gedeutet werden, daß sich Praetorius trotz des zermürbenden Druckes, den die ständige Belastung mit den „Kleinigkeiten“ der Praxis mit sich bringt, in seiner Lage als Dienender am Kunstwerk in keiner Weise unfreundlich über den jetzt schon mächtig hervortretenden, in seinem Schaffen nach einem anderen Ziel strebenden benachbarten Amtsgenossen ausläßt. Vielmehr kann ihm zugetraut werden, daß der sittliche Ernst, mit dem er, ganz im Sinne unserer Zeit, im Kapitel „Von harmonischer Einigkeit der Kirchen-Musik“, die unbedingte Unterordnung persönlicher Belange unter die Erfordernisse der Sache fordert, auch für seine eigene Haltung verpflichtend war:

²⁸ H. J. Moser: Heinrich Schütz, S. 95.

²⁹ Mitgeteilt von W. Dane, a. a. O.

„Es fällt aber ... auch dieses so hochnötig zu erinnern für, daß die Cantores und Organisten ... sich in gebührender concordia und Einmütigkeit friedlich begeben und mit chormäßiger harmonischer Intonation und Final einer dem andern begegnen sollten, damit nicht die Musik, Gott und christliche Gemeinde geärgert werde und sie ihnen selbst Schaden zuziehen mögen ... Concordia enim res parvae crescunt, Discordia maximae dillabantur.“ — Sy. II, Vorreden —

Wenn MPC sich in seinem Schaffen bewußt an den Choral bindet, so sinkt doch trotz der Fülle der Produktion die Bearbeitung des schlichten Gemeindeliedes nicht in handwerkliche Routine hinab, wovon nicht nur die schon angeführten ständig neuen Bearbeitungspläne zeugen, sondern auch der Hinweis, daß er die in

„Kirchen und Häusern gebräuchlichen Lieder mit 2 und 3 Stimmen auf Motetten, Madrigalische und sonst noch eine andere, vom Autore erst erfundene Art (ist etwa eine Clausul mit dem Texte aus dem Choral genommen und dasselbe kontrapunktweise zum ganzen Choral durch und durch geführt)“ vorlegen wolle. — MS IX, Revisionsbericht, I —

Aber auch Züge genialer Ausdeutung finden sich, von denen einer, weil er eine Entsprechung in unserer Zeit gefunden hat, hier vermerkt sei. In Nr. 37 der Pol. cad.: Ach mein Herr, straf mich doch nicht wird die innere Unruhe mehrmals, besonders eindringlich aber S. 656 bei „Flehen“, durch die erregte Wiederholung der Sechzehntel auf einem Ton angedeutet:



Ebenso kennzeichnet H. Distler in seiner „Choralpassion“³⁰ die Aufgeregtheit an der Stelle: Wir dürfen niemand töten,



Während Grusnick für „die hechelnde Tonwiederholung auf ‚wir‘ und den aufgeregten dreimaligen Ansatz“ auf H. Schütz als Vorbild verweist, darf Pr., wie das angeführte Beispiel zeigt, getrost daneben genannt werden.

Es liegt für die wissenschaftliche Forschung sowohl wie für die aufnahmebereite Praxis nahe, die beiden zeitlich und räumlich benachbarten und epochemachenden Vertreter einer neuen Musikgestaltung in ihrem rein musikalischen Schaffen eng aufeinander bezogen zu sehen, ihre Werke zu vergleichen und von hier aus ihr Können und ihre Bedeutung kritisch zu werten. Das ergibt in der allgemeinen Musikgeschichtsschreibung recht unterschiedliche Bilder. Von der Erwähnung mit nur einem Satze:

„Grundsätzlich aufgenommen ist dann der neue Stil bei dem vielfach verdienten, als Komponist außerordentlich fruchtbaren Michael Praetorius.“³¹

³⁰ nach Grusnick in Musik und Kirche 1933, S. 40.

³¹ Storck, a. a. O. I, S. 414.

neben einer ausführlichen, warm einführenden Würdigung von H. Schütz, führt ihn die Zuordnung als „Vordermann“ (neben Schein und Scheidt)³² des mit einem langen Leben Begnadeten nur in den Vorhof eigentlicher Ausdruckskunst:

„Bei dem großen Ansehen, das Michael Praetorius auf Grund seiner umfassenden Tätigkeit als Kapellmeister, Tonsetzer und Schriftsteller genoß, konnte der Einfluß, den er durch Wort und Tat auf Einführung und Vorbereitung der neuen italienischen Richtung in Deutschland übte, nicht übertroffen werden. Freilich wirken in ihm italienische Eindrücke manchmal so mächtig, daß er bei der Nachahmung der eigenen Freiheit und Originalität verlustig ging. Nachdem sein Lebenswerk vollbracht war, stand bereits ein Nachfolger am Ruder der deutschen Musik, einer, dessen Blüte zu schauen, Praetorius gewiß beglückt haben würde: Heinrich Schütz, dem das, was er von den Italienern an erweiterten Ausdrucksmitteln empfangen hatte, seine deutsche Tiefe und Kernhaftigkeit um so kräftiger und anschaulicher zutage treten zu lassen diente.“³³

Bezeichnenderweise findet die jüngere Generation aus eigenem Ringen und Kämpfen heraus eher Verständnis für die völlig anderen Voraussetzungen in der Erscheinung des MPC als Persönlichkeit und als Musiker, die einer einwandfreien Beurteilung zugrunde zu legen sind:

„Eine Vokalmusik, deren letzter Sinn nicht mehr in der Darstellung sondern in der Deutung des Wortes liegt, ist zu einer klaren Stellungnahme gezwungen. Und gerade hier wird die Eigenart des Protestantismus am deutlichsten erkennbar. Wie er selbst, so meidet auch seine Musik mystische Dämmerung, Weihrauchduft und sich versenkende Inbrunst, sondern sucht klare Inhalte und letzte Deutlichkeit. Gerade aus dieser Einstellung erscheint Praetorius als der Inbegriff eines protestantischen Meisters. Bei Schütz trägt die Kirchenmusik überkonfessionellen Charakter, es ist kein Zufall, daß der Choral bei ihm nahezu ausgeschaltet wird. Und es ist ebenso natürlich, daß ein Musiker wie Michael Praetorius seine tiefsten Kräfte und persönlichsten Ausdrucksmöglichkeiten aus dem Choral schöpft.“³⁴

Die Gefahr, neben Schütz in ähnlicher Weise verkannt und in die Rolle eines bloßen Wegbereiters verbannt zu werden, in der Schütz selber vor noch nicht ferner Zeit neben Bach verharren mußte, scheint durch die Spezial-Forschung, insbesondere durch die Arbeiten Gurlitts und Blumes, abgewendet zu werden. Auch W. Schuh deutet auf die protestantischen Eigenheiten hin:

„Praetorius ist noch nicht — wie schon Schütz — Ausleger, Verkündiger des Gotteswortes, also Vermittler zwischen Gott und der Gemeinde. Diese findet im Kirchenlied, das Praetorius unermüdlich neu singt, unmittelbar zu Gott.“

Gebundenheit an das Lied der geistigen Bewegung seiner Zeit und künstlerische Ausgestaltung dieses „Bekenntnisliedes“ für den „Gebrauch“ unter bescheidensten wie unter günstigsten Voraussetzungen sind die charakteristischen Merkmale seines Schaffens, das sich aus dem Kern einer natürlichen Anlage — schicksalsmäßig in der Entwicklungsrichtung durch die Abkunft bestimmt — entfaltet, aus eigener Kraft in langsamem Wachstum erstarkt, mit seiner Blüte beispielgebend

³² Riemann: Handbuch der Musikgeschichte II, S. 23.

³³ Dommer - Schering, a. a. O. S. 232.

³⁴ Mersmann, a. a. O. S. 163.

in die weite Umwelt leuchtet und seine Frucht verschwenderisch austreut. Gewachsen auf dem Mutterboden seines Volkes, genährt durch den in allgemeiner Musizierfreudigkeit ausklingenden geistigen Auftrieb seiner Zeit, erhält seine Schaffenweise nicht in sklavischer Nachahmung fremder Vorbilder, sondern in handwerklich gekonnter, schöpferisch reicher Weiter- und Umbildung geeigneter Formen das charakteristische Gepräge. Fast Zug um Zug paßt für seinen Stil das, was heute über das Werden einer volksgemäßen Musizierform gesagt wurde:

„Dem ganzen Volke wird durch das neue Musizierbewußtsein seiner Jugend ein gesunder Instinkt für artgemäß und artfremd, für wahr und falsch, für genial und scheinkünstlerisch geschenkt. Aus diesem Volke wachsen Komponisten in echter Ueberzeugung vom Dienste ihres Schaffens, hier gestalten in Zukunft Meister ihren Stil und dieser Stil wird verstanden und miterlebt im Volke, aus dem er wurde. Alle inneren Gesetze aber, die einer neuen Weltanschauung das Gesicht prägen, müssen aus der ihr entsprechenden Kunst für jeden Volksgenossen zu aller Zeit erkennbar und erfüllbar bleiben, oder zumindest zu errahnen sein.“³⁵

Das schnelle Vergriffensein seiner Werke, der dringliche Wunsch der Liebhaber, mit dem Praetorius meist das Erscheinen eines neuen Werkes begründen kann und die Zeugnisse der Zeitgenossen bekunden, wie schnell und verständnisvoll sein Schaffen aufgenommen wurde: Außer der bekannten Äußerung von Michael Altenburg in seinen Intraden: „Michael Praetorius, der weltberühmte, kunstreiche, fürtreffliche und von Gott hochbegabte Musikus ...“ ist der Hinweis in der Praefatio zum Sammeldruck über den 116. Psalm von B. Großmann deshalb besonders bemerkenswert, weil „unser seelig verstorbener Herr Michael Praetorius“ als einziger hervorgehoben wird,³⁶ wie denn nach Mattheson ein „teste Praetorio“ unter den Musikern noch bis ins 18. Jahrhundert sehr viel galt.

Was die Persönlichkeit des Praetorius über sein Schaffen hinaus als Vorbild für unsere Zeit so wertvoll macht, hat der Herausgeber seiner Werke am Schluß seiner Entwicklung des „Planes“ ausgesprochen:

„voll glühender Selbstaufopferung, um mit voller Hingabe des eigenen Daseins das Höchste für Gemeinde, Volk und Vaterland zu erwerben. Was später der Rationalismus kaum noch, die Aufklärung gar nicht mehr kennt, das lebt im MPC noch in natürlicher Leidenschaft: das Bewußtsein, für die Geltung und die Formung seines Volkes zu wirken. Dafür treibt er die eigene Person bis zur Spitze ihrer Schaffensfähigkeit und ihrer Kraft zur Selbstdarstellung, aber auch bis zum Rande der Selbstentäußerung und zur Neige der Selbsterschöpfung.“

Weist sich MPC schon mit diesen trefflichen Charaktereigenschaften als der Mann unserer Zeit aus, so tritt in der aufführungspraktischen Ausrichtung seines Schaffens noch viel stärker seine einzigartige Bedeutung für die musikalische Fei ergestaltung der Gegenwart hervor.

³⁵ W. Stumme: Musik in Jugend und Volk, 1939, S. 53.

³⁶ nach H. J. Moser: Heinrich Schütz, S. 14.

II.

Aufführungspraktische Ausrichtung der Mehrhörigkeit bei MPC.

„Commonefactio oder Erinnerung an den Leser von
der Ursach dieses Werkes und dem Namen Urania
oder Urano-Chorodia.

Gutherziger lieber Leser und der Musik-Liebhaber. Ich weiß fast wohl, daß der Uraniae unter den neun Musis von den Gelehrten die Inventio Astronomiae oder Sternkunst zugeeignet wird, nach dem bekannten Vers im Epigrammate de Musis, sive sit magnit illius Virgilii, sive D. Ausonii Magni: Uranie coeli motus, scrutatur & astra Dieweil aber an den christlichen Psalmen und Liedern, so im geistlichen Himmelreich der christlichen Kirchen zu Gottes Lob gebraucht werden, ich, ohn Ruhm zu melden, meines Herzens Lust und Freud je und allweg gehabt: Als welche ich hiebevorn, so viel Gott Gnade verliehen, figurali Harmonia mit 2, 3, 4, 5 und mehr Stimmen komponieret und nach der Zahl der neun Musarum in IX Teilen (unter denen die ersten vier Teile & Voc. als meine damalige Primitiae mir nunmehr ganz nicht gefallen, dero-wegen in kurzen, sofern mir Gott das Leben gönnet, kürzer, bequemer und ... anmutiger neben den mit 6 Stimmen herauskommen und ohn einig Entgelt eim jeden gefolget werden sollen) im Druck ausgehen lassen, neulicher Zeit aber auch die große und kleine Litanei harmonia Musica concinnieret, welche die ehrwürdigen alten Kirchväter per Choros zu singen aus geistreichen Bedenken ganz löblich verordnet haben, und dahero, weil ich vermerket, daß dieselbe überall sehr angenehm gewesen, fernere Anleitung genommen, etliche mehr Betpsalmen also und dergestalt per Choros zu setzen und anzustellen, hat mir geliebet, solche geistliche per Choros komponierte Betpsalmen zu intitulieren „Urania“ oder „Urano-Chorodia“, das ist: Musica per Choros caelestia canens oder Himmlische Chor-Musik. Wie denn auch die Alten der Uraniae die himmlische und englische Musicam zugeeignet haben, indem sie die Uraniam mit einer Orgel oder Positiv gemalet und dasselbe nicht ohne sonderbares Nachdenken. Denn die Orgel allein ein recht geistlich Instrumentum Musicum ist, nach demmal es sonderlich vor allen andern Instrumenten in der christlichen Kirchen zu Gottes Ehre zu gebrauchen geordnet worden: Da man auf zweien und dreien (wie sie in etlichen Kirchen gefunden werden) Klavieren gar bequem, artig und anmutig gleich als per Choros umwechseln und variieren, mehr als sonst auf keinem Instrumento geschehen kann....

Sonderlich aber habe ich mich dieses Tituls gebrauchen wollen, dieweil die Art per Choros zu singen in Wahrheit die recht himmlische Art zu musizieren ist. Inmaßen Esaia, der heilige und fürnehme Prophet und Mann Gottes, im 6. Kapitel seiner Weissagung bezeugt, daß er die himmlische Seraphin in ihrer englischen Kantorei ... habe gehört abwechseln und eins ums ander singen dem Herrn zu Lob und Ehren. Da einer zu dem andern gerufen und ihn angeschrien, der ander wieder geantwortet und also ihr Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Z. ohn Unterlaß wiederholet haben.

Wie auch die Tripartita Historia von dem alten Lehrer S. Ignatio, welcher S. Johannis, des Evangelisten Jünger und hernach Bischof zu

Antiochia gewesen, zeugte, daß er auf eine Zeit gehört habe, wie die heiligen Engelein in zwei Part oder Chor sich geteilet und eins ums ander gesungen und Gott gelobet haben. Welches ihm Ursach gegeben haben soll, in seiner Kirchen die Anordnung zu machen, daß man die Psalmen auf zweien Choren, einen Vers um den andern (welches noch anitzo an allen Stiften und Klöstern also observieret und gehalten wird) habe singen müssen. Wiewohl lang zuvor der sehr geistreiche Poet und Musicus, der König und Prophet David im 87. Psalm dieses auch erwähnt und geweihsaget ...

Und mögen nun etliche so gering davon halten wie sie wollen, so befindet sichs dennoch im Werk, daß diese Art zu musizieren sehr anmutig ist, und, wie ich von vielen frommen Herzen vernommen, große Kräfte hat zur christlichen Andacht und Munterkeit Gott zu loben, ja gleichsam ein Vorspiel und Schmach gibt der himmlischen Freude, da freilich ohn allen Zweifel die rechte Urano-Chorodia angehen und in Ewigkeit continuieret werden wird. Da auf einer Seiten und Chor die auserwählte selige Menschen, auf der andern Seiten und Chor die himmlischen Cantores, Cherubim und Seraphim stehen oder schweben und alternatim mit ihrem Lob- und Freudengeschrei Gott den Herrn zu loben, gleichsam concertieren und viel herrlichere Concert, dergleichen in diesem Leben wir nicht erdenken können, anstellen werden. ... — U, S. VIII —

Im Streben nach der eindringlichsten künstlerischen Ausgestaltung und Ausführung des Gemeindeliedes findet der von seiner Aufgabe tief durchdrungene Meister sein Idealbild in dem beschwingten Alternieren irdischer und himmlischer Chöre. Mit starker Vorstellungsgabe werden die biblischen Berichte nacherlebt. In fester Ueberzeugung von der unübertrefflichen Wirkung der „Variatio per Choros“ wird MPC zum begeisterten, wortgewandten Anwalt der mehrhörigen Ausführungsart.

Sein lebhafter Mitteilungsdrang, ausgeprägt in umfangreichen Lehrschriften, langen Vorreden und überreichen Einzelanweisungen, deren Echo in der Umwelt sorglich beobachtet und verwertet wird, ist die naturgemäße Anlage, mit der er in unerschöpflicher Phantasie immer neue Möglichkeiten auf seinem Lieblingsgebiet entdeckt. Mit dieser Gabe stellt er sich in die Reihe der großen Meister vorbildlicher Rede- und Lehrkunst, die mit dem Ausbau und der Pflege der Grundform aller menschlichen Verständigungs- und Verkehrsart in Frage und Antwort das ursprüngliche Beispiel des Alternierens überhaupt sind.

Sobald sich die zusammenhängende Rede des Einzelnen zur belehrenden Absicht verdichtet, die Aufmerksamkeit des Angesprochenen geweckt, seine Mitüberlegung und sein Urteil herausgefordert wird, tritt an die Stelle des allzuleicht am Ohr des Hörers vorbeigehenden Vortrags die antworthaischende Gegenrede, der feingeschliffene Dialog.¹ Das Sokratische Gespräch des Altertums, die Disputationen des Mittelalters, das Lehrgespräch in den Musiktraktaten des 17. und 18. Jahrhunderts haben bis in die jüngste Zeit als fruchtbare Vorbilder für wirksame Lehrschriften gedient. In seinem Sy. III benutzt Praetorius

¹ Der Direktor eines vorbildlich geleiteten Landes-Museums gibt bei seinen Führungen grundsätzlich keine Beschreibungen, sondern regt mit Fragen die Beobachtung und Beurteilung hervorstechender Merkmale durch die Besucher an. Damit erreicht er eine intensive Beschäftigung mit den Ausstellungsobjekten und zwingt die sonst nur flüchtig Umschauhaltenden zum besinnlichen Dabeisein.

häufig die ähnlich interesssfördernde Gegenüberstellung verschiedener Meinungen zu seiner eigenen Ansicht, z. B. im Kapitel: Wie ein Organist einen jeden Gesang und Konzert schlagen und traktieren solle, (S. 108 ff.), wo L. Viadana und A. Agazzarius neben seinen Ausführungen auftreten.

Was der Lehrer im lebendigen Wechselgespräch an Steigerung des Interesses und frischerem Mitgehen der Klasse beobachtet, das hat Praetorius bei der gleichen Form des Musizierens empfunden und schon in der Vorrede zur MS I eifrig begründet:

„Daß ich aber in der Kirchen Gottes gewöhnliche Psalmen und Lieder per Choros zu singen angestellt, dazu hat mich dies bewogen: Nämlich, daß ich erfahren und zum Teil selbst gesehen, wie man an fast allen Orten, auch kleinen Städtlin, da ich solcher Cantorei und Musik mich davor nicht vermutet gehabt, die lateinische Psalmen und Konzert (so von vornehmen vortrefflichen Musicis in Italia, Nieder- und Hochdeutschland wie auch in Gallia, Anglia und andern Nationen mit 3 und mehr Stimmen komponiert) per Choros zu singen mit der Zuhörer (weil es noch zur Zeit etwas neu und an sich selbst anmutig) sonderbaren affection und Erweckung christlicher Andacht angefangen hat. Wie dann solches auch zu diesen letzten Zeiten, da diese himmlische und rechte Königliche und Davidische Kunst fast hoch gestiegen, von allen Gottes Wort, auch christlicher Lieder und Psalmen Liebhabern, billig observiert und nicht eben allein wegen der Vortrefflichkeit des Zusammenklanges und der Kunstfertigkeit (weil oftmals in den Cantionen mit 3, 4, und 5 Stimmen mehr Kunst und Fleiß als an andern mit 8, 10 und 12 Stimmen befunden werden mag), sondern wegen der einzig dastehenden, aus jener wechselseitigen Variation hervorgehenden, die Seele der Hörer in höchstem Maße ergreifenden Kraft², und also von wegen anmütig und bei uns noch zur Zeit neuen Abwechselung mit Fleiß in acht genommen wird.“

Am deutlichsten erhellt für die heutige Zeit die Betrachtung uns gewohnter akustischer und musikalischer Wechselformen das Wesen und die Wirkungsweise des mehrhörigen Gestaltungsprinzips. Im Phänomen des Echo gibt die Natur das für jung und alt stets gleich reizvoll bleibende Beispiel einfachsten Alternierens. Wiederholt wendet Praetorius gerade das Echo verschiedener Stimmgruppen miteinander in seinen Werken an und verweist besonders im Sy. III und in den Vorbemerkungen zur Pol. cad. auf diese, auch ihm scheinbar stark beeindruckende Weise des Respondierens:

„Fürs Neunte müssen die Chori bisweilen *forti voce*, stark, bisweilen *pian*, gar still und gleichsam wie ein Echo einander respondieren. Inmaßen ich sonderlich in der Deutschen Missa, *Magnificat*, *In dulci jubilo* ... observieret habe.“ — Ordinantz zur Pol. cad. Nota 9 —

Im musikalischen Ausdrucksbereich findet das echoartige Nach- und Miteinandergehen einzelner Stimmen in der Kunstform des *Kanons* seine erste musikalische Durchbildung. Die freudige Anteilnahme der Liebhaber sowohl als auch der Kunsterfahrenen an der Wiederbelebung dieser als magisch empfundenen imitierenden Singweise, auf die H. Reichenbach in der Einleitung zur ersten großen Sammelausgabe

² „nicht eben allein *propter concentus & artificii praestantim* ... sondern *propter singularem ex alterna illa seu vicissitudinaria variatione promanantem, animosque auditorium maxime afficientem vim* ...“

der Kanons aller Zeiten aufmerksam macht³, offenbart die starken Impulse, die von hier für das Musizieren in Schule und Haus, Alltag und Feier ausgehen. Nur wer das freudige Erfaßtsein, das den Kindern beim Kanongesange aus den Augen leuchtet, erlebt hat, nur wer im Zusammensein mit einer großen, politisch zersplitterten Menge den kraftvollen Aufschwung verspürte, durch den im Kanongesange die innerlich einander widerstrebende Masse zu einem geschlossenen Organismus im Wohlklange geformt wurde,⁴ kann die Wertschätzung recht würdigen und nachempfinden, die Praetorius der Darstellungsform „per Choros“ zollt.

Auch die Ausführungsart des Kanons bietet in der uns heute wieder allgemein geläufigen Form verschiedene Parallelen zu grundsätzlichen Fragen der mehrhörigen Aufführungspraxis. Da ist zunächst der Begriff „Chor“, der im Sinne des musikalischen Satzes heute zumindest als Drei- und Mehrstimmigkeit gedeutet wird, während, wie im Kanon, auch in der Polychorie schon eine einstimmige Weise (Pol. cad. Nr. XIV. Wir glauben all, 3. Chorus vocalis) einen Chor darstellt, der schon von einem Sänger allein ausgeführt werden kann. Andererseits schließt auch der Kanon Mehrstimmigkeit in einer Gruppe nicht aus. (Mozart: Heilige Flamme, zu 3 Gruppen von je 4 Stimmen, gemischter Chorsatz.)

Die im Volksgesang bedingte Ausführung durch Männer-, Frauen- und Kinderstimmen miteinander verweist auf das von Pr. eingehend erörterte Problem der Oktaven und Unisoni. Die Beteiligung der Instrumente, die nicht nur mitspielend stützen, sondern sogar eine oder mehrere Stimmen allein übernehmen können, trifft mit den Anweisungen, je nach Gelegenheit Sing- oder Instrumentalstimmen einzusetzen, zusammen.

Für Mozarts schon genannten vierstimmigen Kanon zu 3 Gruppen, „Heilige Flamme“, ergab das Vorhandensein eines vierstimmigen gemischten Chores, eines Streich- und eines Bläserkörpers folgende Ausführungsmöglichkeiten mit einem unvorbereiteten Zuhörerkreis von mehreren Hundert Teilnehmern: 1. Gruppe: Der Vokalchor als „Ansingechor“ 4-st., 2. Gruppe: Der Streicherchor, 4-st. mit der einen Hälfte der melodieführenden Zuhörer, 3. Gruppe: Der Bläserchor 4-st. mit der anderen Hälfte der ebenfalls melodiesingenden Hörer. (Oldenburg 1938.)

Schon im Klassengesange ergeben sich durch die Bankgruppierungen verschiedene voneinander getrennte Klangkörper, die im Saale durch den breiteren Mittelgang und die Gegenüberstellung des

³ Fr. Jöde, Der Kanon.

⁴ In der Zeit schärfster politischer und wirtschaftlicher Gegensätze gelang es am Vorabend der Einweihung der Saalburg-Jugendherberge zu Bad Homburg, Juni 1930, durch gemeinsames Singen, insbesondere im Kanon: Flamme empor! von Chr. Praetorius; — Jöde: Der Kanon, S. 65 — die provozierende Haltung einiger Gruppen in ein gemeinsames Handeln umzuformen und damit der eigentlichen Feier eine innerlich einheitliche Richtung und ausgeglichene Grundlage zu geben. Vier Wochen vorher aber hatte die Einweihung des Hauses der Jugend im benachbarten Frankfurt a. Main zu einer tätlichen Auseinandersetzung der einander widerstrebenden Gruppen geführt.

Ansingechores und der Instrumente (zumeist auf dem Podium oder der Bühne) zum übrigen Singchor im Saale noch eine größere Absonderung erfahren. Damit ist ein weiteres sehr dringliches Anliegen gekennzeichnet, das MPC für die rechte Wiedergabe seiner mehrchörigen Konzerte immer wieder ausspricht:

„und in denselben Konzerten und Gesängen stellet man den ersten Discantisten und Tenoristen, oder was es denn nun vor Concertat-Stimmen sein, bei die Orgel; den 2. Discantisten und Tenoristen gegenüber bei ein Regal, die Choros Instrumentales aber ein jeden bei seinem choro vocali auf die Seiten abwärts an einen besonderen Ort.“ — Sy. III, S. 143 —

Selbst die Hinzufügung obligater Melodie- und harmonisch stützender Akkordinstrumente (MPC: Ornament- und Fundamentinstrumente) wird uns mit der Fülle neugeschaffener Kanons in der Jetztzeit wieder geläufig. In seinen „15 Kanons für die deutsche Jugend“ fügt Kurt Thomas mehr als der Hälfte seiner melodischen Weisen obligate Melodiestimmen bei, die in ad. lib. Praxis durch Geige, Flöte, zuweilen auch Trompete, ausgeführt werden können, ein großer Teil davon ist zudem noch mit Akkord- bzw. Buchstabenbezeichnung für Lauten- oder Gitarrenbegleitung versehen. Auch in der reichhaltigen Sammlung neuer Kanons „Das Singerad“ sind verschiedene Melodien mit obligaten Melodie- und Harmonieinstrumenten ausgestattet, z. B. der „Werkspruch“ von Karl Marx nach Worten von Fr. Rückert: „Willst du, daß wir mit hinein in das Haus dich bauen . . .“ einstimmige Singweise für 4 Gruppen mit obligaten Instrumenten, für deren Besetzung Bläser, Streicher, Klavier, Schlagzeug und Glockenspiel vorgeschlagen werden.⁵ Daß aber die Instrumentierungshinweise nur Vorschläge sind und die Instrumentalstimmen meist fortbleiben können, die Ausführung also stets ähnlich freizügig gehandhabt werden kann, wie sie Praetorius in Zusammenfassung der zahllosen Einzelschriften mit der Mahnung, der Sache selbst weiter nachzudenken und nach jeden Orts Gelegenheit zu verfahren, ausspricht, dankt die Praxis dem alten wie dem jungen Meister.

Was bei der dargestellten Musizierweise in der Gegenwart häufig als neuartig empfunden, aus gegebenen Umständen zwangsläufig entwickelt und von Aufführungen an anderen Orten abgesehen wird, das hat Praetorius für seine Vorschläge ähnlich den Erfahrungen und Einrichtungen an anderen Orten als Anstoß für weitere Wegweisung entnommen. Neben allgemeinen Hinweisen gibt er z. B. in der U, Introductio pro Cantore, einen bestimmten Fall an:

„Nachdem ich vor der Zeit in der F. Landgräflichen Hessischen Schloß-Kapell⁶ etliche geistliche Psalmlieder per Choros zugleich mit der Gemeinde in der Kirchen musizieren hören; und ein jeder Kirchen-Diener den decorum Musicum in der Kirchen zu erhalten und zu erweitern sich anlegen sein lassen soll, als hab ich ratione officii, pro talento mihi

⁵ Bei einer Feier im Freien, Grundsteinlegung der Hochschule für Lehrerbildung in Oldenburg (Juli 1938), ließ sich der Kanon durch die Studentenschaft mit Bläserchor unter getrennter Aufstellung wirkungsvoll ausführen.

⁶ Moser weist in seinem Schütz nach, daß Praetorius 1605 und 1609 Kassel besucht hat. (S. 37.)

conredito, der Sachen etwas weiter nachgedacht, welcher Gestalt eines jeden Autoris geistliche Gesänge, so mit 4 Stimmen nota contra notam, simpliciter, oder wie mans nennet in contrapuncto simplici, gesetzt sind, auf unterschiedliche Arten in der christlichen Kirchen gebraucht und angeordnet werden könnten.“

Ueber seine im engeren Sinne musikalischen Vorbilder, die Aufklärung über die Satz- und Formprobleme seines mehrchörigen Stiles zu geben vermöchten, hat sich Praetorius weniger deutlich ausgesprochen. Für „die Anfänge“ hat Blume in seiner Untersuchung die stilistische Einordnung vollzogen:

„Hinsichtlich der freien mehrchörigen Kompositionen (also) steht MPC in einem deutlich sichtbaren geschichtlichen Zusammenhang, eben dem gleichen wie Haßler. Es ist die Stufe, auf der sich die heimische deutsche Ueberlieferung — wie sie etwa Schröter vertreten hat — mit Zügen des Madrigals vermischt und sich mit Hilfe dieser Stilmittel einer neuen Art bildhafter Textinterpretation zuwendet. Weder die rein antiphonierende Mehrchörigkeit des Gallus, Palestrina u. a., noch auch die in der deutschen Lasso-Nachfolge gebräuchliche — wie sie etwa durch G. Otto vertreten wird — sind bei ihm zu finden Dagegen ist der Frühstil G. Gabrielis, der damals an Deutschland insbesondere durch Haßlers „Concentus“ von 1601 vermittelt worden war, in dem Erstlingswerk des MPC klar ausgeprägt.“

Die vor den von Blume genannten Vertretern der Mehrchörigkeit liegende Entwicklung umreißt E. Hertzmann in seinem Aufsatz: „Zur Frage der Mehrchörigkeit in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.“ Der Verfasser sieht in dem antiphonischen Gesang (dem Wechselgespräch der Kirche im gehobenen Tone) eine Vorform der Mehrchörigkeit, neben der sich aber „eine mehrchörige Praxis in Frankreich und den Niederlanden bei Vorgängern und Zeitgenossen Willaerts“, der in der Musikgeschichtsforschung nach den Worten Zarlino's zumeist als der Erfinder des mehrchörigen Stiles angesehen wird, nachweisen läßt. Der von Ockeghem in der mehrstimmigen Musik des 15. Jahrhunderts wohl zuerst angewandte korrespondierende Wechsel zweier Stimmpaare ist „aller Wahrscheinlichkeit nach aus der Kanontechnik erwachsen.“

„Diese Verhakungstechnik (zwei geschlossene homogene Klanggruppen alternieren mit dem gleichen musikalischen Gedanken, und zwar so, daß auf den Abschluß der einen der Beginn der andern fällt), die man ja in der Ockeghem-Nachfolge, vor allem bei Josquin, immer wieder antrifft, resultiert sicherlich aus dem Kanon. Ueberhaupt hat die niederländische Kanonpraxis entscheidenden Einfluß auf den mehrchörigen Stil ausgeübt; er baut ähnlich wie der Weitführungskanon — und dieser Kanontypus ist in jener Zeit ja vorherrschend — auch auf Wiederholungstechnik auf. Schon aus dieser Beziehung der Mehrchörigkeit zum Kanon, als einer spezifisch niederländischen Kunstform spricht ihre starke Verwurzelung mit dem Norden. Wenn in Moutons achtstimmigen Motetten ein vierfacher Kanon verwendet und dadurch eine natürliche Gliederung von vier plus vier Stimmen erzielt wird, so bekräftigt dies wiederum unsere Annahme.“

Auch zur Frage der räumlichen Trennung nimmt H. Stellung „Ist ... bei dieser Praxis Josquins und Moutons noch nicht an eine räumliche Gegenüberstellung zweier Chöre zu denken, so überliefert wenigstens ein bemerkenswertes Dokument ihr Vorkommen in jener Zeit. Anlaßlich einer Zusammenkunft der Könige von Frankreich und England im Juni

1520 wurde eine Messe gesungen, deren einzelne Teile von dem französischen und englischen Chöre zum Vortrag gebracht wurden ... In der (hier) beschriebenen Technik haben wir es (also) mit zwei einander gegenübergestellten Chören zu tun, die alternierend die einzelnen Teile der Messe zum Vortrag brachten, wobei man jedoch nicht von einem Zusammenwirken der beiden Chöre sprechen kann.“

H. verweist weiter auf den ständigen Wechsel der Stimmkombinationen bei Meistern wie Gombert und Clemens non Papa aus der Gefolgschaft Josquins und überzeugt durch den Abdruck der 8-st. Motette von Roussel (1535) davon, daß hier der Wechsel zweier abgeschlossener feststehender Klangkörper von Anfang bis Ende zum Prinzip erhoben worden ist. Auch die chorische Zusammenfassung beider Klangkörper tritt in der „Regina coeli“ des Roussel schon in Erscheinung:

„Als Höhepunkt dieser Entwicklung und gleichzeitig als ihr Abschluß haben die mehrchörigen Psalmen Adrian Willaerts zu gelten, denn darüber hinaus ist im Prinzip keine weitere Steigerung möglich; selbst die mehrchörige Komposition der beiden Gabrieli und ihrer Schule bieten eigentlich nichts Neues. Bei Willaert finden sich nun die einzelnen Praktiken, sowohl die chorische Wiederholung als auch die grundsätzliche Teilung der acht Stimmen in zwei vierstimmige Klangkörper, miteinander vereinigt.“

Die Forschung nach dem Ursprung des mehrchörigen Stiles kommt zu dem berechtigten Schluß:

„Die vielfach verbreitete Ansicht, daß die Entstehung der Mehrchörigkeit schlechthin mit der räumlichen Anlage der Markuskirche zu Venedig in Verbindung zu bringen sei, ist seit langem in Frage gestellt worden. Wir glauben aber in den vorstehenden Ausführungen nachgewiesen zu haben, daß die Gegenüberstellung von mehreren Chören keineswegs eine italienische oder gar venezianische Stileigentümlichkeit ist, sondern daß sich im Norden die Entwicklung des mehrchörigen Stils vollzieht, an deren Endpunkt der Niederländer Adrian Willaert und seine Schule stehen.“

Hiermit bestätigt die musikgeschichtliche Rückschau die eingangs von uns versuchte Einführung in die mehrchörige Praxis vom Kanon aus. Nicht die Steigerung der Klangfülle ist ihr hervorstechendes Wesensmerkmal, sondern die Teilung des Klanges, nicht die Erschütterung des Hörers durch grob sinnliche Reize mittels stärkster Wucht der Klangmasse, sondern die geistige Anregung durch psychische Beeindruckung mittels korrespondierenden Wechsels der Klanggruppen (*variatio per choros*) ist ihr ursprünglicher Sinn.

Deshalb muß sich unsere an den Massenchor gewöhnte Zeit zunächst von der Verengung der Bezeichnung „Chor“ für den vielstimmig besetzten Singchor lösen. Sowohl der Gedanke an die große Zahl der Ausführenden, im Gegensatz zu der kleinen Besetzung im Quartett (Doppelquartett), wie es viele größere Chöre heute noch in sich wieder aufstellen, wie auch die Forderung des mehrstimmigen Satzes (mindestens vierstimmig) geht an der Wirklichkeit des alten Chorbegriffs vorbei. Allerdings verschuldet Pr. selbst durch den unterschiedlichen Gebrauch der Bezeichnung „Chor“ die Verwirrung in der Begriffsdeutung. In der Eul., *Nota ad Musicum* 2, gebraucht er die Bezeichnung Chor ganz im heutigen Sinne:

„So habe ich zu dem ersten Discantisten nebenst der Orgel ein Discant-Viol geordnet, zu dem andern Discant nebenst dem Regal ein Cornett, zum dritten Discant nebenst dem dreichörigten Clavicymbel ein Flötlein, zum vierten Discant benebenst einem kleinen Positiv und Lauten ein Krummhorn oder Discant-Viol an vier absonderlichen Orten in der Kirchen gegeneinander: den Chorum aber, als den Alt, Tenor und Baß mit Cantoribus und Instrumentisten wohl besetzt neben die Orgel gestellet. Und damit es desto völliger resonieren möchte aus dem ersten und dritten Cantu nur dasjenige, was der ganze Chor zusammen musiziert, abschreiben und durch zween, drei, oder mehr Discantisten, bei denselben gestellet, zugleich auch mit-singen lassen.“

Ein Blick auf das „dreichörigte Clavicymbel“, vor allem aber auf die Vielchörigkeit (Register) der Orgel, die Vorstellung des ein- oder mehrchörigen Bezugs der Laute bringt uns den Chorbegriff seiner Zeit näher. So heißt es im *Typographus Lectori Musico II* der MS V:

„Es werden 4 Chor an 4 Oertern ... gegeneinander, zu einem jeden Chor ein, zwei oder 3 Discantisten gestellet, daß der erste Chor oder Knabe, welcher bei dem ganzen choro musico stehen kann ...“

wobei der „ganze Chor“ nach dem noch zu besprechenden damaligen Kapellbestande selten stärker als zwei- bis dreifach in jeder Stimme besetzt gedacht werden kann.

Die Besetzungstärke behandelt auch Birtner in: „Fragen der Aufführungspraxis, insbesondere der Continuo-Besetzung bei H. Schütz“:

„Mehrchörigkeit erweckt meist die Vorstellung von chorischen Massenbesetzungen. Die Mehrchörigkeit aber ist chorische Musizierform nur im Sinne des damals gültigen Chor-Begriffs. Dieser alte Begriff des „Chores“ ist eine Struktur- oder auch Klanggruppen-Bezeichnung. (Vgl. den ausgesprochenen Solo-Part des Evangelisten im Weihnachts-Oratorium mit Continuo-Part, den Schütz als „Chor“ bezeichnet.) Dabei ist bemerkenswert, daß die Mehrchörigkeit als Musizierform per choros neben der Klangweiterung, die zunächst als Streben zur Klangmassierung, zur Massen-Besetzung erscheint, zugleich auch eine Reduktion dadurch erfährt, daß der Gesamtklang durch solistische Besetzung im Einzelnen aufgelockert wird. Ein wesentliches Merkmal der Variatio per choros ist gerade die unausgesprochene Solistik, auf Grund derer nun die Mehrchörigkeit nicht bloß und einzig als Gegenpol zur solistischen Monodie und zum solistisch geringstimmigen Konzert erscheint, sondern beträchtlich in deren Nähe rückt, (vgl. die Einzelstimmen innerhalb eines jeden Chores auf dem Titelblatt zum Instrumenten-Atlas, dem „Theatrum Instrumentorum“ des Sy. II von Praetorius, der Verf.). So schlägt die Mehrchörigkeit eben durch die Wahlfreiheit der Besetzung bis zum gewissen Grade die Brücke zur Monodie.“

Moser verweist ähnlich in seinem Schütz-Buch auf die Variabilität der Stimmenzahl des mehrchörigen Satzes:

„Im übrigen ist es sehr fesselnd, in den meisten sächsischen und schlesischen Handschriften der Zeit zu verfolgen, wie die Schütz'schen vielchörigen, mit Orchester und Generalbaß ausgestatteten Psalmkonzerte fast durchweg auf die alte Kantoreipraxis der a cappella - Motetten à 8 zurückgeschraubt wurden. Umgekehrt ist es daher keineswegs ausgeschlossen, daß einzig in solchen Quellen erhaltene, unbegleitet doppelchörige Stücke in einer verschollenen Urgestalt von Schütz auch mit Orchester und B. C. bedacht gewesen sind.“

Zu scheinbar gleichen Feststellungen kommt Schering:⁷

„Daß es sich bei solchen Massenaufführungen (!) — (vorher sind die Traktate eines Galilei, Artusi, Bottrigari, Praetorius genannt) — immer nur um ganz große, mehrhörige Kompositionen gehandelt hat, ist nicht wahrscheinlich.“

Seiner These aber:

„Vielmehr bestand noch immer die alte Praxis, die Einzelstimmen eines mehrstimmigen Stückes auf mehrere Instrumente zu verteilen und die verschiedenen Gruppen dann getrennt aufzustellen. Diesem venezianischen Brauch widmet Praetorius einen ansehnlichen Teil seines dritten Syntagma. Er wird nicht müde, eine Art und „Manier“ nach der andern aufzuzählen, wie der Dirigent eine gegebene Komposition zurichten und zu trefflicher Konzertwirkung bringen könne“

widerspricht der Hinweis von Praetorius in der MS VIII, in dem er bei der Ankündigung einer von 8 auf 6 Stimmen zusammengezogenen Neubearbeitung der vergriffenen ersten vier Teile ausdrücklich bemerkt, daß sie zwar so vollständig wie mit 8 Stimmen lauten sollen, „daß man aber die Choros dergestalt an unterschiedenen Oertern in der Kirchen nicht kann anstellen noch anordnen.“

Auch die grundsätzlichen Ausführungen im 10. und 11. Kapitel des „andern Teiles“ von Sy. III (S. 64 ff.) über die Unterscheidung und Bezeichnung der Chöre, die eine allgemeine Vorbemerkung für die im 8. Kapitel des 3. Teiles von Sy. III (S. 134 ff.) eingehend erläuterten „Arten“ und „Manieren“ darstellen, zeigen deutlich, daß von Praetorius an ganz verschiedene selbständige Chöre, hier sogar mit 4 und 5 Stimmen gedacht ist. Der umgekehrte Weg, das Zusammenziehen verschiedener Chöre, zumeist nur für die Instrumentalchöre empfohlen, ist stets ein Notbehelf, der durch das Fehlen von Ausführenden oder den Mangel an Können derselben diktiert wird.

Daß im übrigen nicht die „grenzenlose Freude an merkwürdigen überraschenden, Aufsehen erregenden Instrumentaleffekten oder Orchesterbesetzungen“⁸ für Praetorius der Antrieb zum Aufgreifen und zur Ausgestaltung der Mehrhörigkeit gewesen ist, wurde mit dem Hinweis auf das Bemühen um die Erfassung der Hörer belegt. (Zitat aus der Vorrede zur MS I, vgl. S. 37.) Wie ernst es ihm um dieses Anliegen ist, bezeugt die einleitende Bemerkung zur IV. Praeocupatio der U. Nachdem in ausführlichen Bemerkungen und zahlreichen Tabellen die reichsten Möglichkeiten mehrhörigen Musizierens nachgewiesen wurden, heißt es:

„Ob nun solche und dergleichen Art, die deutschen Psalmen anzustellen, von manchen vielleicht gar zu gering, unwert und kindisch gehalten werden möchte, mancher auch sich so viel nicht molestieren, diese geringe Mühe auf sich zu nehmen, so ist doch gewiß, daß solche und dergleichen Variationes und Veränderungen, wie untüchtig und schlecht sie auch sein, allen, beides hohes und niedriges Standes Personen, welche dieselbe angehört, sehr wohl und fast besser als andere, die ungleich künstlicher gesetzt sein mögen, gefallen. Denn vor das gemeine

⁷ Aufführungspraxis alter Musik, S. 98.

⁸ Schering, a. a. O. S. 97/98.

Volk nichts besseres, als was sie verstehen und selbstn mitsingen können, herfürgebracht werden kann.“

Wie stark von diesem Anliegen her Praetorius der Mehrchörigkeit innerlich unterworfen ist, zeigt die Anlage verschiedener Sätze auch in den Werken, die von vornherein nicht auf die *variatio per choros* ausgerichtet sind. Dem Text der Weihnachtsmelodie: Lobt Gott ihr Christen allzugleich ... — (in der Sammlung vierstimmiger Sätze: MS VI, Nr. 70) — als Aufruf einer Gemeinde entsprechend, wird der Satz der beiden großen melodischen Abschnitte so gestaltet, daß jeder Teil zuerst als Aufruf durch einen 2-stimmigen Chor (Discant — C.f. — und Alt) erklingt, den dann der 4-stimmige gemischte Chor (C.f. im Tenor) als gedachte Gemeinde in doppelt so breiten Werten wiederholt.⁹

Selbst im Sammelbande der Bicinien und Tricinien für geringstimmige Besetzung (MS IX) entgeht Praetorius nicht dem Zwange, Möglichkeiten zu einer *variatio per choros* zu geben. Unter der mehrfachen Bearbeitung des: Lobet den Herrn (Nr. 198—201) findet sich in Nr. 200 zum Text des andern Teiles: Singt gegen einander dem Herren ... die Gruppierung von 3 tiefen und 3 hohen Stimmen, die den Worten gemäß in kurzen Abschnitten miteinander wechseln. Obwohl eine besondere Anweisung fehlt, wird der mit der Praxis vertraute Ausführende hier ein wirkliches Gegeneinandersingen durch Gegenüberstellung der beiden Chorgruppen veranlassen.

Noch deutlicher tritt die Absicht, Ausdruckssteigerung vom Text her durch die Mehrchörigkeit zu erzielen, in den späteren Werken hervor. In der dreichörigen Anlage des: Wir glauben all an einen Gott ... (U Nr. 19) fallen bei den Worten „all an einen Gott“ zu dem ersten Chor die beiden anderen ein und rufen, besonders bei getrennter Aufstellung, die ganze Gemeinde sehr eindringlich zum gemeinsamen Bekenntnis. Dasselbe wiederholt sich S. 85 bei: „allem Unfall will er wehren,“ (S. 88) bei: „für uns, die wir warn verloren“ (S. 90), bei: „der aller Blöden Tröster heißt“ und S. 91 bei: „die ganze Christenheit.“

Daß hier nicht bloße Lust an äußerlich überraschenden Klangeffekten dem Meister die Feder führt, sondern daß er vom Text her gestaltet, ist in den Vorbemerkungen zu Nr. 40 der Pol. cad. ausdrücklich ausgesprochen (Nota I zum „andern Teil“):

„Intoniert der Tenor I den 3. Vers: denn er hat ..., darauf fallen die erste beide Chori vocales mit dem Choro pro Cappella und dem 1. Instrumentalpaß zusammen: Große Ding an mir getan.“

(Die Einstimmigkeit entfaltet sich zur Dreizehnstimmigkeit ohne G. B. S. 727) — Nota III desselben Teiles:

„Ein Ritornello von den 6 Instrumenten allein, da dann im 5. Vers alle Chori- und Voces zugleich miteinander: Er übet Gewalt ..., wieder voneinander disgregiert und zerstreut: und zerstreuet ..., endlich wiederum zusammenfallen: die hoffärtig sind ..., und also beschließen.“

⁹ Diese Satzanlage verlockt geradezu zur wechselchörigen Aufstellung und Ausführung (Kinderstimmen-Erwachsenenchor) und ließ sich in einer Schulungswoche zu Battenberg a. d. Eder, Januar 1933, durch Gruppierung auf der Orgelkempore und im Chorraum erfolgreich durchführen.

(Kompakt, im *contrapuncto simplici* auf Halben, setzen die 4 Chöre 19-st. ohne G. B. bei: Er übet Gewalt ... ein und zerflattern auf 4 Stimmen in Achteln unter drei Chöre verteilt bei: und zerstreuet.) — Auch im III. Teil desselben *Magnificat* wird die Ausdrucksabsicht dargelegt (Nota I):

„Im 6. Vers variieren die beide Chori vocales also, daß der 1. Chorus meistens diese Worte führt: Er stößet die Gewaltigen vom Stuhl..., der 2. Chor aber allzeit darauf respondieret: und erhebet die Niedrigen...“

(wobei sich Praetorius in der Stimmführung die Madrigalismen des Auf- und Abwärtssteigens entsprechend dem Text nicht entgehen läßt. S. 735) — Nota II:

„Im 7. Vers: „Die Hungrigen ...“ wird vom Tenore I etliche Male intoniert, darauf allzeit zween und zween Chori, nämlich 1. und 2. Chorus mit dem Chorum (nim. Instrumentorum) und 4. (nim. Cappellae) Choro einander respondieren und endlich alle viere zusammenfallen: Füllet er mit Gütern ..., und in dem: und läßt die Reichen leer ... gar abschnappen und leer abfallen.“

(S. 738 ff.: Hungrige ... 1-st., füllet: 8-st. bis 19-st., bei: „leer“ bleiben von der unmittelbar davor vollstimmigen Besetzung nur 5 Stimmen.)

Was in diesem letzten großen Chorwerke der Pol. cad. ausdrücklich dem Dirigenten bewußt gemacht wird, findet in anderen Stücken derselben Sammlung ohne besonderen Hinweis seine Bestätigung. Nr. 33: Jesaja, dem Propheten, das geschah' ... wendet neben dem Respondieren eine andere wesentliche Technik der mehrchörigen Praxis für die Ausdruckssteigerung an: das Verteilen der Gruppen im Raum. S. 544 werden bei: „gegnander“ die 3 Chöre so eingesetzt, daß 2 vierstimmige Gruppen mit stufenweise absteigendem Diskant miteinander respondieren, während die Einzelstimme des 3. Chores unter gleichzeitigem Einsatz mit der 2. Chorgruppe in aufwärtssteigender Linie der anderen Melodie entgegen singt. — Die Worte: Das Haus auch ganz voll Rauch und Nebels war ... reizen natürlich dazu, den ganzen Raum mit den vorgesehenen 5 Chören zu füllen. Das geschieht in meisterlicher Regiekunst so, daß zunächst nur 6 Einzelstimmen aus der Gesamtzahl 19 (ohne G.B.) unter verschiedenen Einsätzen von der allmählichen Ausbreitung im ganzen Hause künden, bis nach 8 Takten der gesamte Klangapparat von 19 Stimmen alles machtvoll durchdringt. (S. 560 ff.)

Ein Beispiel einfachster Hervorhebungstechnik sinnbetonter Silben bietet das klangprächtige, auch mit „Trommeten“ auszuführende: In dulci júbilo, Pol. cad., Nr. 34 für 20 Stimmen. Beim ersten Eintritt der Worte: *alpha est et o!* beginnt eine vierstimmige Gruppe und entfaltet sich auf dem Ende der Zeile bei „o“ (bis dahin immer Einsatz einer neuen Gruppe am Zeilenanfang) zur 13-Stimmigkeit der Chöre 1—3, einschließlich einer Trompete, während bei der Wiederholung noch die beiden vierstimmigen Instrumentalcappellen einbezogen werden, um die weltumspannende Weite der freudigen Verkündigung sinnfällig werden zu lassen. Die weiteren Strophen halten an dem Prinzip fest, die Mehrchörigkeit mitten in der Melodiezeile eintreten zu lassen, wenn der Wortsinn es erfordert. S. 573: „*optimae*“ glänzt in 20-Stimmigkeit

aus dem 2-chörig, 8-stimmigen „o puer“ auf, ebenso „Gloriae“ S. 574 nach „princeps“. An die ersten Hinweise auf den sinnvollen, textbedingten Einsatz mehrerer Chöre, aber auch hier wieder mit dem besonderen Merkmal des Eintretens mitten in der Zeile, gemahnt die Stelle der 3. Strophe: „wir wären all' verloren ...“ S. 578, bei „all“ gesellen sich zur Vierstimmigkeit des einsetzenden mittleren Chores die 8 Stimmen des Chores 1 und 3. Nicht ganz so scharf ist der Uebergang von „coelorum“ 10-st. auf „gaudia“ 18-st., S. 579. (vgl. auch: „eia, wärn wir da“, S. 580, „ubi sunt gaudia“, S. 583, „in regis curia“, S. 587 und 590).

Die sich in so überlegter Handhabung der Mehrchörigkeit bei Praetorius offenbarende Feinfühligkeit für den Wortsinn und die Dienstbarmachung aller Kräfte zur nachdrücklichen Betonung markanter Stellen, hebt ihn hoch über den Vorwurf ungezügelter Klangorgiastik hinaus, wie er seiner Schaffensweise gemacht worden ist:

„Praetorius ist der begeisterte Anwalt orchestraler Wirkungen. Das geschieht zuweilen mit einer uns heute unglaublich erscheinenden Skrupellosigkeit, insofern nämlich, als er von der Bedeutung des Textes unter der Komposition oft gänzlich absieht, ihn fallen läßt oder sich begnügt, ihn von einer einzigen Vokalstimme vortragen zu lassen. Niemals ist dem Dirigenten in der Musikgeschichte so viel Machtbefugnis über die res facta eingeräumt und zugestanden worden als in dieser Zeit eines beginnenden Orgasmus im Klanglichen.“¹⁰

Mit demselben Recht könnte dann gegen J. S. Bach der gleiche Vorwurf erhoben werden, wenn er z. B. in seiner Kantate: Dem Gerechten muß das Licht immer wieder aufgehen (Trauungskantate, Nr. 195) die sinnbetonten Worte „dem Gerechten“ durch den Einsatz des 2. Chores (im gleichen Tonsatz wie Chor 1, also eigentlich wie eine Cappella bei MPC) klanglich heraushebt und mahnend, wenn der Sopran des 1. Chores vom Lohn des Gerechten singt: das Licht aufgehen und Freude dem frommen Herzen, von Chor 2 mit den übrigen Stimmen von Chor 1 einrufen läßt: dem Gerechten.

Dabei tut der Musiker mit seinen Ausdrucksmitteln nichts anderes, als der aus innerer Ueberzeugung sprechende Redner, wenn er impulsiv durch eine Geste den Sinn seiner Worte unterstreicht.

Vielmehr dürfen auf Grund unseres Befundes die Attribute, mit denen Moser die mehrchörige Gestaltungskunst von Schütz, die ihn uns „als den Dramatiker und Raumregisseur bewundern lassen“¹¹, auszeichnet, auch für den „unruhigen Meister von Wolfenbüttel“¹² in Anspruch genommen werden, sogar ohne die Einschränkung:

„Solche Ideen (Gegenüberstellung zweier verschiedener Chöre, die mit völlig gegensätzlichen Rollen ausgestattet sind in der Mühlhäuser Kongreßmotette), die bei M. Praetorius noch meist in der bloß klanglichen Effektsphäre bleiben, erhalten bei Schütz gern eine bildhaft dichterische

¹⁰ Adler: Handbuch der Musikgeschichte, S. 457, Bd. I, Berlin-Wilmersdorf 1930.

¹¹ Heinrich Schütz, S. 381.

¹² a. a. O. S. 301.

Idee, so auch im Schlußteil der Exequien, als ein höhergestelltes Ensemble die Seele des Entschlafenen gen Himmel trägt und die Klagen den zurückbleiben.“¹³

Wie schon gezeigt, verschuldet aber Praetorius selbst durch den unterschiedlichen Gebrauch seines Chorbegriffes den Schein eines Strebens nach nur größtem Ausmaße. Wenn er im Sy. III, S. 19, die Voraussetzung für die Mehrchörigkeit auf scheinbar mindestens 6 nach unten begrenzt:

„Führnehmlich und eigentlicher aber ist dieser Gesang ein Concert zu nennen, wenn etwa ein niedriger oder ein hoher Chor gegen einander und zusammen sich hören lassen: Welche Art, ob sie wohl auch in Canticonib. Sex Vocum gebraucht wird, kann es doch nirgend besser als in denen, so mit vielen Stimmen auf 2, 3, 4, 5 oder mehr Chor gesetzt sein, angeordnet werden.“

so beweisen die ersten Stücke der Pol. cad. gerade das Gegenteil. Mit ihnen greift er auf die Geringstimmigkeit der Bicinien und Tricinien aus MS IX zurück. Nr. 2: Nun lob mein Seel den Herren ... ist notengetreu aus der MS IX, Nr. 106 übernommen, nur daß die beiden Konzertatstimmen in umgekehrter Reihenfolge einsetzen (bei gleich hoher Stimmlage nur ein Unterschied für das Auge) und der Baß an einzelnen Stellen vorimitiert. Der Gebrauch des in der Pol. cad. hinzugefügten G. B. ist aber schon für die MS IX ausdrücklich vorgesehen (Nota Autoris ad Lectorem Musicum III):

„Die Tricina, so mit zweien Discanten zum Baß gesetzt, kann ein Organist gar wohl auf der Orgel gebrauchen, daß er die Mittelstimmen nach seinem Gefallen, da es sich leiden will, dazu greife und zween gute Discantisten in die Orgel singen lasse, so ist es eben, als wenn es mit fünf Stimmen gesetzt wäre.“

Auch die einfachen (Pr. „Simplex“-) Stimmen statt der Diminutiones in Nr. 3 der Pol. cad.: Allein Gott in der Höh sei Ehr ... zeigen weitgehendste Uebereinstimmung mit dem entsprechenden 3-st. Satz in MS IX, Nr. 54. — Unter Beachtung des Vereinfachungshinweises zur 3. Manier der III. Art (Sy III, S. 141):

„Wiewohl man auch die Bässe in Manglung der Instrumenten gar wohl kann außen lassen und die Diskant allein in die Orgel, Positiv, Regal oder andern Fundament-Instrumenten singen“ (lassen kann),

verbleibt von der ursprünglich „zu eim jeden Baß-Vocali ein Bassus Instrumentalis, und also zu den beiden Discanten zween Basses“ gerichteten vollstimmigen Anlage des Nr. 4 der Pol. cad.: Ein feste Burg ... lediglich eine, dem Tricinium in MS IX, Nr. 154, ähnliche Bearbeitung.

Mit diesen Beispielen einfachster geringstimmiger Grundanlage in der Sammlung der großen Konzertkompositionen zeigt Praetorius unmiß-

¹³ a. a. O. S. 381, Anmerkung 5.

verständlich neben den immer wiederkehrenden Hinweisen auf die Vereinfachung des Klangapparates, daß nicht die grenzenlose Klangweiterung durch zahlreiche Chöre, sondern die *variatio* der verschiedenen Chöre untereinander die Grundtendenz der mehrchörigen Aufführungspraxis ist.

Ueberblickt man das Gesamtwerk des MPC in Bezug auf die satztechnische Anlage der Mehrchörigkeit, so ergeben sich deutlich zwei große Gruppen. In die 1. Gruppe gehören, ohne die besonderen stilistischen Eigenheiten hervorzuheben (vgl. Blume), die durchweg mehrchörigen Bearbeitungen der MS I—IV, die zu einem großen Teile mehrchörigen Stücke der Mot. und die wenigen Stücke in der Miss., der Hym., der Eul. und der Meg.

Die Durchführung der Mehrchörigkeit geschieht in dieser Gruppe durchweg mit 4-st. Chören — mindestens 2 —, zumeist in „Verhakungstechnik“ und gelegentlicher Zusammenfassung. Wenige Ausnahmen, etwa in der Mot. Nr. 18, 23, 27, 41, 45, in der Hym. Nr. 117 und 125, weichen von der in sich geschlossenen Gegenüberstellung der Chöre ab. Durch Beibehaltung der Vierstimmigkeit rufen sie aber meist, z. B. Nr. 117 der Hym. (Kopplung von drei und einer Stimme aus Chor I zu II und umgekehrt zu einer hohen Stimmgruppe: Tenor aus I, Tenor aus II, 2 Bässe aus II), die Wirkung der *variatio per choros* hervor.¹¹

Obwohl Praetorius bereits vor Veröffentlichung der Meg., die zwar der 1. Planungsstufe angehört aber erst im Jahre 1611 nach der MS herauskam, eine Neubearbeitung der MS I—IV angekündigt hatte (in MS VIII, 1610) „weil sie ihm nunmehr ganz und gar nicht gefalle“ (U), ließ er das zweichörige „Magnificat super Chorale melos Germanicum“ fast notengetreu, besonders im 2. Teile, in der Fassung der deutschen Form aus MSI, Nr. 5, in der Meg. unter Nr. 12 stehen. — Auch in der 3. Planungsstufe (GA Bd. XI—XIII) findet sich kaum eine Abweichung (s. das oben dargelegte Beispiel aus der Hym.) von der bisher gehandhabten Technik der Mehrchörigkeit. Von der Anlage und Form her können seine Bedenken kaum entstanden sein, denn der 66jährige Heinrich Schütz bedient sich dieser Technik noch in seinem letzten Werke, ebenfalls dem „Lobgesang der Maria“, in dem er sich nach den Worten Spittas „auf höchster Stufe klassischer Einfachheit und Formvollendung“ befindet.¹⁵ Die Behandlung zweier gleicher Textstellen zeigt die auffällige Uebereinstimmung der Technik in beiden Werken. (Notenbeispiel 4 und 5.)

¹⁴ Nr. 42 der „Mus. Sion. Motectae et Psalmi“, G. A. Bd. X, S. 214 ff. des Incertus ist sowohl ein Beispiel für die Ritornellform als auch der Beifügung der Cappellae, wie sie, bei den Cappellae, eigentlich erst in der 2. Gruppe ausgebildet wird. Das: *Jubilate Deo omnis terra* ... setzt doppelchörig mit *Chorus vocibus, Instr. & Organo* ein und kehrt noch 4mal wieder, während dazwischen immer nur Chor I, *solà voce*, musiziert. Chor 2 ist damit eine regelrechte Vokal- und Instrumentalcappella.

¹⁵ Vorwort zu: Partitur-Bibliothek Nr. 2685, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Notenbeispiel 4

M. Praetorius: M. S. I, S. 28/29: 1. Einsatz der Textstelle

Chor I

und von Ewigkeit zu Ewigkeit, und von

Chor II

und von Ewigkeit zu Ewigkeit, und von Ewigkeit

Ewigkeit zu Ewigkeit.

zu Ewigkeit.

Notenbeispiel 5

H. Schütz: 1. Einsatz der Textstelle

Chor I

und von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen, zu Ewigkeit, Amen.

Chor II

und von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen, zu Ewigkeit

In Bezug auf die Besetzung der mehrhörigen Stücke mit Vokal- oder Instrumentalstimmen bzw. zusammen, könnte es nach der Vorrede zu MS I, S. XI, so scheinen, als ob sie in dieser Gruppe nur für Singstimmen allein gedacht wären:

„Damit ich dann auch denjenigen, die in ihren Schulen allezeit nicht gleich stark bestimmt noch mit genugsamen Knaben versehen sind, etwas zustatten kommen möge, so hab ich eben dieselbige Psalmen, wie sie in den ersten vier Teilen mit 8 und mehr Stimmen per Choros komponiert, in den folgenden fünften, sechsten, siebenten und achten etc. Teilen mit 2, 3, 4, 5, 6 und 7 Stimmen setzen wollen.“

Erst das Grußwort der Widmung desselben Bandes an die Fürstin Elisabeth (S. XIV) verrät beiläufig, daß:

„die Melodie derselben so viel wie möglich dergestalt in acht genommen, daß die Zuhörer nicht allein die Orgel und andere Instrumente, sondern auch den Text hören, mitsingen und ihre Andacht darbei haben können.“

Deutlich wird die Einbeziehung der Instrumente in Nota 4 ad lectorem Musicum des 2. Bandes der MS beschrieben:

„Dann weil etliche im 1. Teil mit hohe Diskanten gesetzt, welche (wegen dessen, daß der unterste Baß das F signatum auf der nächst der obersten Linie) nicht wohl transponiert werden können, und also gar wenig Knaben solches mit ihrer Stimme zu erreichen, so kann man nun zu dem Cant, Alt, Tenor Primi Chori drei Cornetten oder drei Violen, oder auch Cornetten und Violen, wie man es haben kann, und zu dem Baß eine gute Tenoristen humana voce, zu dem Cantu infimi Chori, weil derselbe meistens im Alt, kann man einen guten Altisten, und zu dem Alt, Tenor, Baß drei Posaunen oder zwei Posaunen und eine Baß-Geigen entweder allein, oder zu eim jeden eine Menschen Stimme darneben ordnen, doch daß eine liebliche linde Stimm in der Orgel, wann es sein kann, mit untergriffen werde. Die andern aber, die gleiche Chor, als zween gleiche Cant, Alt haben, kann ein jeder nach seiner Discretion ausstellen, aufs beste er weiß, mit allerlei Instrumenten und Menschenstimmen, doch daß allezeit zu einem jeden Diskant, weil dieselben fürnehmlich den Choral führen, ein Knabe oder nach Gelegenheit, zween genommen werden, damit das gemeine Volk den Text und gewöhnliche Melodie desto besser vernehmen.“

Klare Hinweise für den Gebrauch der Instrumente einschließlich der Orgel finden sich noch bei den Mot. Nr. 20, 34, 35, 40 bis 44 und 46, in denen entweder die vollhörigen Ritornelle oder die Zusammenfassung der verschiedenen Chöre nach der Vorschrift „Vocibus, Instrumentis et Organo“ zu besetzen sind, während die Sätze dazwischen (einhörige bzw. verhakende Chorteile) „sola voce“ ausgeführt werden sollen.

Die angekündigte andere Fassung der ersten 4 Teile der MS, einfacher und kürzer, scheint auch nicht nur durch den im 1. Teil der Arbeit dargelegten Fortschritt seines Könnens bedingt zu sein. Die Umgestaltungsabsicht entspringt wahrscheinlich auch praktischen Bedürfnissen und ist die Folgerung aus Beobachtungen der Wirkung auf die Hörer. Zwar ist die Durchführung der Kompositionen melodisch streng an die bekannten Chormelodien gebunden, die „auch den Kindern bekannt“

und auch vom einfachen Mann „bei sich selbst, nach seiner Andacht singende, imitiert werden kann“, eine Möglichkeit wirklichen Mitsingens aber war nach ihrer Anlage nicht gegeben. Vielleicht erschien auch die Einfügung choraliter, mit der Gemeinde gesungener Strophen wegen der Länge nicht ratsam. Diese Aktivierungsmöglichkeit der Gemeinde wird für die ersten Teile gar nicht vorgesehen, sondern schon in der Vorrede zur MS I dem folgenden V. bis IX. Teil mit 2 bis 7 Stimmen vorbehalten:

„damit man bisweilen eines Psalmen Vers wie er fugweis komponiert aufm Choro Musico allein und dann auch, wie es die Zeit gibt und für gut angesehen wird, einen Vers um den andern Choral und Figural zugleich mit der ganzen Gemein plena und unanimi voce, concinque & solemn harmonia zusammen stimmen und singen könne.“

Auch die unmittelbar folgende Stelle in der Vorrede der MS I kann nur auf die Teile V usw. gerichtet sein, da Stücke mit 5 und 6 Stimmen in Teil I–IV gar nicht vorkommen:

„Stehet nun zu eines jeden selbst eigener Discretion und Gutachten, wie und welcher Gestalt er dieser meiner und sonst dergleichen Arbeit gebrauchen wolle, dann einen jeglichen seiner Chor und Kirchen Umstände und Gelegenheit selbst erinnern und geben wird, ob er (inmaßen in dieser Fürstlichen Kapell allhie bei meiner Zeit observiere) den ersten Vers mit 5, 6 oder 8 Stimmen fugweise alsbald im Anfang nach geschlagener Orgel anfangen, und den andern Vers mit der Gemein schlicht Choral, den dritten mit 4 oder 5 Stimmen simpliciter absq. fugis schlicht hingesetzt samt dem Choro und der Gemein zugleich, den vierten wiederum Choral, den fünften Figural (doch daß die Gemeine allezeit mitsinge) und so fortan einen Vers um den andern singen wolle, wie solches in den Bayrischen und andern Römischen Katholischen Kirchen mit deutschen und lateinischen Psalmen meistlich gehalten wird. In welchem allem ich niemand vorzugreifen, noch Maß und Ziel zu setzen gemeint, sintemal es für diejenigen, so es besser wissen, ganz nicht erinnert wird.“

Offenbar hat Praetorius nun später bemerkt, daß die Hörer bei den mehrhörigen Stücken trotz des Reizes der Variation nicht so intensiv zum inneren Mitgehen beschwingt werden, wie er es sich in seiner Lehrabsicht durch die Musik wünschte.

So kommt er zur Erkenntnis der dringlichen Notwendigkeit, die Hörergemeinde aktiv einzubeziehen:

„Denn vor das gemeine Volk nichts Besseres, als was sie verstehen und selbst mitsingen können, hervorgebracht werden kann.“

Mit diesem schon erwähnten Hinweis wird die Anlage der U (Pracupatio Autoris IV) begründet und der Rückgriff auf scheinbar einfachste Darstellungsmittel gerechtfertigt:

„Jedoch aber dem allwissenden großen Gott zu Lobe und sowohl Ungelehrte zu eifriger und inbrünstiger Verrichtung des lieben Gottesdienstes, so durch die Musicam geschieht, aufzumuntern, hab ich durch Gottes Gnad auf eine Art von Konzerten gesonnen, womit unsere geist-

liche deutsche Psalmen können erneuert und gezieret werden. Auch so leicht (weil, was etwas schwer ist, oft verworfen wird), daß auch in geringen Particular-Schulen die kleinen Knaben, wenn nur ein guter Organist vorhanden, solche zuwege bringen können.“

(Dedicatio der U, S. VII.)

Blume nennt in seinem Revisionsbericht zur Neuauflage des XVI. Bandes die „Urania“ einen

„Versuch, eine äußerst einfache, für den praktischen Kirchengebrauch zweckmäßige, auch unter bescheidensten Verhältnissen anwendbare Art von Mehrchörigkeit aus den schlichten, gemeindehaften Kantionalsätzen zu gewinnen. Sie greift auf die einfachen 4-stimmigen Kantionalsätze der Teile VI—VIII der „Musae Sioniae“ (Gesamtausgabe Bd. VI—VIII) zurück und überträgt deren Technik auf alleranspruchloseste Weise in die Mehrchörigkeit. Recht verstanden, ist die „Urania“ ein Lehrbuch. Die Hauptsache sind die didaktischen Ausführungen (S. I—XV der Neuauflage). Die 28 Choralsätze selbst wollen nur als praktische Beispiele dazu betrachtet sein. Insofern ordnet sich die „Urania“ dem Gesamtwerk des Praetorius als ein sehr bezeichnendes Bindeglied zwischen das mittlere und spätere Schaffen ein, als hier bereits die Lehrabsicht entscheidend in den Vordergrund tritt. Sie verknüpft die Kantionalsätze der Jahre vor 1610 mit dem „Syntagma Musicum“, insbesondere mit dessen dritten Teil (1619), mit der „Polyhymnia Exercitatrix“, (1619) und dem „Puericinium“ (1621) — und, wie wir glauben nachweisen zu können, mit der jetzt in der Neuauflage völlig überschaubaren „Polyhymnia caduceatrix et panegyrica.“ (1619) (der Verf.)

Auch in Bezug auf die Anlage der Mehrchörigkeit wie auf die Anweisungen zur Ausführung nimmt die U eine Mittelstellung ein und kann daher im Gesamtwerk auch nicht als besondere Gruppe gewertet werden, wie auch Blume sie im Nachweis der Planungsstufen nicht besonders erwähnt. Das Prinzip, die einzelnen Choralstrophen oder -zeilen auf verschiedene Chöre zu übertragen, die von Zeile zu Zeile abwechseln und gelegentlich zusammengefaßt werden, könnte als die einfachste Form der „Verhakungstechnik“ bezeichnet werden, die in der 1. Gruppe die Gestaltung der mehrchörigen Stücke beherrscht. Vereinfacht ist das Verfahren insofern, als der Wechsel am Schluß der Melodiezeile erfolgt und jedwedes Zerbrehen der Melodie und Wiederholen einzelner Takte zugunsten des Mitsingens der Gemeinde unterlassen wird.

Wie dieser Wechsel nach Anzahl der vorhandenen Chöre, Zeilen und Strophen des Liedes gestaltet werden kann, zeigen 6 ausführliche allgemeine Tabellen neben 2 für bestimmte Melodien ausgeführte Beispiele der „andern Art“ in der U:

„Gleich wie nun in der ersten Art ein ganzer Vers oder Gesätz zu einem jeden Chor absonderlich geordnet worden: also kann in dieser andern Art nur eine Reihe oder Zeile aus dem Vers oder Gesätze dem einen Choro, die andere Zeile dem andern Choro zugeeignet werden ... oder man kann (sonderlich in den Psalmen von 8 oder 9 Reihen) allzeit zwei Reihen zusammen in einem Chor, und in dem andern Choro auch zwei Reihen nehmen“. (U, S. X — vgl. Tabelle 1, von S. XI.)

Tabelle I „Urania“ S. XL
I. Als: Die Psalmen von 4 Reihen oder Zeilen

Mit 2 Choren:

Die	$\left\{ \begin{array}{l} 1. \\ 2. \\ 3. \\ 4. \end{array} \right\}$	Zeile im	$\left\{ \begin{array}{l} 1. \text{ Vers zum} \\ 2. \text{ Vers zum} \\ 3. \text{ Vers zum} \\ 4. \text{ Vers zum} \end{array} \right\}$	$\left\{ \begin{array}{l} 1. \\ 2. \\ 1. \\ 1. 2. \end{array} \right\}$	} Chor
				$\left\{ \begin{array}{l} 2. \\ 1. \\ 2. \\ 1. 2. \end{array} \right\}$	
				$\left\{ \begin{array}{l} 1. \\ 2. \\ 1. \\ 2. \end{array} \right\}$	
				$\left\{ \begin{array}{l} \text{beide} \\ \text{Chor} \\ \text{zus.} \end{array} \right\}$	

Mit 3 Choren:

Die	$\left\{ \begin{array}{l} 1. \\ 2. \\ 3. \\ 4. \end{array} \right\}$	Zeile im	$\left\{ \begin{array}{l} 1. \text{ Vers zum} \\ 2. \text{ Vers zum} \\ 3. \text{ Vers zum} \\ 4. \text{ Vers zum} \end{array} \right\}$	$\left\{ \begin{array}{l} 1. \\ 2. \\ 3. \\ 1. 2. \end{array} \right\}$	} Chor	$\left\{ \begin{array}{l} 1. \\ 2. \\ 3. \\ 1. \\ 2. \\ 3. \\ 1. 2. \\ 2. 3. \\ 1. 3. \end{array} \right\}$	} Chor
				$\left\{ \begin{array}{l} 2. \\ 3. \\ 1. \\ 1. 2. 3. \end{array} \right\}$			
				$\left\{ \begin{array}{l} 3. \\ 1. \\ 2. \\ 1. 2. 3. \end{array} \right\}$			
				$\left\{ \begin{array}{l} \text{Alle} \\ \text{drei} \\ \text{Chor} \\ \text{zus.} \end{array} \right\}$			

Mit 4 Choren:

Die	$\left\{ \begin{array}{l} 1. \\ 2. \\ 3. \\ 4. \end{array} \right\}$	Zeile im	$\left\{ \begin{array}{l} 1. \text{ Vers zum} \\ 2. \text{ Vers zum} \\ 3. \text{ Vers zum} \\ 4. \text{ Vers zum} \end{array} \right\}$	$\left\{ \begin{array}{l} 1. \\ 2. \\ 3. \\ 4. \end{array} \right\}$	} Chor
				$\left\{ \begin{array}{l} 1. 2. \\ 3. 4. \\ 1. \\ 2. 3. 4. \end{array} \right\}$	
				$\left\{ \begin{array}{l} 2. \\ 1. 3. \\ 1. 2. 3. \\ 2. 3. 4. 1. \end{array} \right\}$	
				$\left\{ \begin{array}{l} 2. 3. 4. \\ 1. 4. \\ 2. 3. \\ 1. 2. 3. 4. \end{array} \right\}$	

„Ob etwa ein jeder sich in diese Tabellen sobald nicht finden könnte: So ist dies die Meinung, daß die 1. Zeile im 1. Vers v. I. Chor, die 2. Zeile im 1. Vers vom II. Chor, die 3. Zeile im 1. Vers vom I. Chor und die 4. Zeile im 1. Vers vom I. und II. Chor könne musiziert werden. Also ferner: Die 1. Zeile im 2. Vers v. II. Chor, die 2. Zeile im 2. Vers vom I. Chor etc. Und so fortan in allen folgenden.“

Ist die Kompositions- bzw. Anlagetechnik der Mehrchörigkeit in der U durchaus rückschauend, vereinfachend gerichtet, so tragen die eingehend erörterten Ausführungsmöglichkeiten sowohl den Stempel des Rückgreifens auf erprobte, wie des Vorgriffs auf neue, in der 2. Gruppe durchweg gehandhabte Aufführungsarten.

In der Introductio pro Cantore (U, III) wird die einfachere Ausführungsweise entsprechend der Gruppe 1 erläutert:

„Und also kann zum achten das: Allein Gott in der Höh sei Ehr ... und alle anderen geistlichen Lieder auf itzt folgende unterschiedliche Arten mit 2., 3. und 4. Choren (darauf dann das ganze Werk in dieser Urania-Chorodia gerichtet ist) per Choros musiziert und nach eines jeden eignen Gefallen und guten Gelegenheit gebraucht werden.

Dieweil aber an vielen Orten, sonderlich in etlichen kleinen Städtlein, da geringe Schulen gehalten werden (wiewohl man daselbst zum öftern auch über Zuversicht eine gar wohlbestaltete Musik antrifft und findet) aber ein Quatuor und Quinque Vocum nicht zuwege gebracht werden kann, also bin ich (wie man auch an solchen Orten per choros concertieren und ohn sonderbare Mühe mit gar guter Bequemlichkeit dazu kommen könne, daß es scheint, als wäre der Gesang per Choros mit Fleiß auf 8 oder mehr Stimmen gesetzt) auf nachfolgende Mittel bedacht gewesen. Und kann solches auf zweierlei Art geschehen:

1. Nämlich zum ersten: daß man die ganze Gesätze oder Verse in unterschiedliche Choros abteile,
2. vors ander, daß man eine jede Reihe oder Zeile des Gesätzes und Verses auf einen sonderlichen Chorum richte und ordne.

Die erste Art mit 2. Choren: Und demnach an den meisten Oertern Deutschen Landes, wenn ein geistlicher Psalm mit der ganzen Gemeinde in der Kirchen choraliter gesungen wird, gar gebräuchlich (wie hievor angezeigt worden) daß man einen Vers um den andern oder auch wohl alle Vers zugleich figuraliter mit einstimmet, so könnte man allhier einen jeden Psalm also anordnen, daß der erste Vers figuraliter von vieren, oder (wenn man sie haben kann) von mehrern Cantoribus, also bald zugleich mit dem Volke gesungen werde: und das wäre also gleichsam der 1. Chor. Der ander Vers aber könnte von dem Organisten mit einem lieblichen Stimmwerk auf der Orgel geschlagen und von einem oder zween guten Discantisten, oder aber einem Tenoristen der Choral darein gesungen werden, doch daß die ganze Gemeinde in der Kirchen allzeit zugleich mit fortsinge: und das wäre gleich wie der ander Chor. Der 3. Vers wiederum wie der erste mit eitel Cantoribus bestellet, der 4. Vers wiederum wie der ander auf der Orgel; den 5. Vers könnten beide Chor, nämlich die Cantores und Orgel miteinander zusammen musizieren. Den 6. Vers alsdann abermals wie den ersten, den 7. wie den andern und so fortan bis auf den letzten Vers, welchen wiederum beide Chor zusammen miteinander musizieren könnten, doch daß, wie obgedacht, die ganze Gemeinde den Choral in der Kirchen zugleich mit einstimme.“

An der letzten Nummer der U (S. 163) wird beispielhaft noch die Art der Instrumentierung dargelegt:

„Ob zwar dies 28 und die andern mit 4 Choren auf mancherlei Art (wie hiervornen in der Introduction angezeigt worden) variiert und an-

geordnet werden könne, so hab ich doch noch dieses allhier obiter an-
notieren wollen, daß man unter andern, wo die Menge der Musicorum
Vocalium & Instrumentalium vorhanden, dieselbe auch also anordnen
könne: als zum 1. Chor im Cantus, Altus, Tenor, Bassus: vier Vocalisten
vor sich alleine, oder in die Orgel etc.; 2. Chor: C. Discant-Viol, A.
Tenor-Viol, T. Voce, B. Voce und Baß-Viol, oder mit vier Violn de Gamba
in eine oder mehr Lauten und Pandor oder Regal. 3. Chor: C. Zink,
A. Voce mit Querflöt oder Blockflöt, T. Posaun, B. Pommert, Dolcian oder
Fagott. 4. Chor: C. Posaun, A. Posaun, T. Voce mit Posaun, B. Posaun in
eine Theorba oder Clavicymbel oder Symphonei.“

Einer ähnlichen Einrichtung bedient sich MPC noch in seinem: Lob sei
dem allmächtigen Gott — Pol. cad. Nr. 28, — (im einfachen 4-st. Satz,
ebenso auf 4 verschiedene Klangkörper verteilt, unter Anwendung der
Verhakungstechnik).

1. Str. Chor I: de Flauti vel pro Testudine, Disk. Voce.
2. Str. Violon Chor II: Disk. Voce.
3. Str. Chor III: de Tromboni, Disk. Voce.
4. Str. Chor IV: Vocalis.
5. Str. alle 4 Chöre zusammen.
6. Str. Chor I u. II, III u. IV: zeilenweis im Wechsel nacheinander.
7. Str. Chor III u. II: zweizeilig nacheinander.
8. Str. Chor II u. IV: ebenso.
9. Str. Alle vier Chöre wie Str. 5 in Zeile 1 u. 2, 3. Zeile Chor III
allein, 4. Zeile alle zusammen.
13. Str. Chor I u. IV: je 2 Zeilen im Wechsel.
14. Str. Alle Chöre,
alles in contrapuncto simplici bis auf Str. 10—12.

Vorwärts weisend in der U sind die Anweisungen unter 1—7, be-
sonders ab 5. (mannigfaltige Veränderungen in Bezug auf solistische
und chorische Besetzung der Singstimmen und unterschiedlicher Ge-
brauch der Instrumente). Hier zeigt sich der Meister schon als Ent-
decker neuer Möglichkeiten (vgl. seine Bemerkung nach Z. 4), die dann
in den Pol. in schier verwirrender Fülle auftreten.

„Und weil demnach in etlichen Kirchen fast alle Sonntage das: Allein
Gott in der Höh sei Ehr ... anstatt des lateinischen: Et in terra pax ...
gesungen wird, hab ich dasselbe exempli loco alle anderen Gesänge und
Psalmen danach zu regulieren und anzustellen in diesem Werk vorsetzen,
daneben etliche Variationes und Aenderungen nach meiner Einfalt auf-
zeichnen und eim andern, der Sache weiter nachzusinnen, Anleitung geben
wollen.

1. Dann erstlich kann nach geendigter Orgel der 1. Vers mit der ganzen
Gemeinde choraliter, (damit man aufmerke, wie sie die Mensur halten)
angefangen und vorgesungen werden. Der 2. Vers auf dem Chor figura-
liter in contrapuncto simplici zugleich mit der Gemeine, der 3. Vers
wiederum choraliter, der 4. Vers figuraliter und so fortan ein Vers um
den andern Choral und Figural, doch daß allzeit das Volk und Gemeine
in der Kirchen mitsinge und der letzte Vers Figural und Choral zugleich
miteinander resoniere und beschließe.

Und allhier kann auch anstatt des schlichten Figuralgesangs die ander
Art per choros ... in acht genommen und zwischen den Choral-Versen
gebraucht werden.

2. Zum andern kann man alle Vers vom Anfang bis Ende durch und
durch figuraliter mit der Gemeine zusammen musizieren.

3. Vors dritte ist auch wohl der 1. Vers choraliter und die folgenden figuraliter vollends hinauszuführen.

4. Zum vierten, daß man im 1. Vers nur die erste Reihe oder Zeile (Allein Gott in der Höh sei Ehr) choraliter mit der Gemeinde, (damit im Anfang der Gesang desto eigentlicher vernommen werden möge), anfahe, und dann alsobald der Chorus Cantorum mit 4 Stimmen die andere und folgende Zeilen bis zum Ende des 1. Verses vollends hinaus-singe und mit folgenden Versen auch also procediere, oder aber entweder figural durchaus, oder einen Vers um den andern figuraliter und choraliter abwechselte.

(Und diese erzählte vier Variationes seind allbereit an vielen Oertern in Gebrauch, wie dann hiebevorn von mir in den Musi Sionis auch angezeigt worden.)

5. Neben dem und zum fünften halt ich nicht wenig anmutig zu sein, daß ein Tenorist mit einer schönen, starken, reinen Stimme die erste Zeile oder Reihe (Allein Gott in der Höh ...) anfahe, die andere Zeile (und Dank für seine Gnade) der Chorus Cantorum und Instrumentisten, die 3. Zeile (darum, daß nun und nimmermehr) wiederum der Tenorist alleine, die 4. Zeile (uns rühren kann kein Schade) der ganze Chorus, die 5. Zeile (ein Wohlgefallen Gott an uns hat) der Tenorist, die 6. Zeile (nun ist groß Fried ohn Unterlaß) der Chorus, in der 7. Zeile (all Fehd) der Tenorist (hat nun ein Ende) der ganze Chorus, und dies wäre also der 1. Vers mit seinen 7 Zeilen, nach welchem die folgenden Verse eben also angestellet werden können. (Doch ist allhier zu merken, daß dieser Punkt allein in Fürstlichen Kapellen und kleinen Kirchen in acht zu nehmen sei, denn in großen Kirchen will sich dieses nicht wohl arten.)

6. Ueber das und zum sechsten achte ich gleichergestalt nicht unangenehm sein, daß anstatt des Tenoristen (davon im vorhergehenden 5. Punkte Meldung geschehen) vier einzelne Vocales Musici, als nämlich ein Diskantist, Altist, Tenorist, Bassist, welche liebliche reine Stimmen haben, zu der 1., 3., 5. etc. Zeilen genommen werden, die nicht so gar stark, sondern fein submissè ihre Stimmen hervorbringen, und der volle Chorus von Instrumentisten und Cantoribus mit hellen Haufen und vollem Laut die 2., 4., 6 etc. Zeilen darauf respondierte.

7. Zum siebenten kann auch nach geendigter Orgel der erste Vers mit 2 oder 3 Stimmen aus dem IX. Teile Musarum Sioniarum, oder aber mit 4, 5 und mehr Stimmen aus anderer Componisten gesetzten Psalmen, darauf alsobald der ander Vers mit der Gemeine choraliter, der 3. Vers figuraliter in contrapuncto simplici und so fortan gesungen werden.“ (Introductio pro Cantore, S. IX.)

Ganz besonders der letzte Punkt: Unterbrechung des Absingens eines vielstrophigen, mehrchörig ausgeführten Liedes (vierst. im contrapuncto simplici) durch Einfügung eines Biciniums o. ä. verweist auf die 2. Gestaltungsgruppe der variatio per choras, der im engeren Sinne konzertierenden Form. Für sie werden von Praetorius nicht weniger als 15 Bände geplant und im Syntagma III, S. 159, angezeigt. Ausgeführt liegen von dem Riesenplane nur die Teile III: „Pol. cad. et paneg.“, IV: „Puericinium“ und V: „Pol. exercitatrix seu Tyronicinium“ vor.

Blume charakterisiert diese letzte Stilstufe in seiner Darlegung der fünf Schaffensphasen so:

„Eine Absage an die frühere Musikanschauung und an die Grundlagen der Musik, die für MPC in Lied und Choral liegen, bedeutete die Stilwende nicht. Auch jetzt noch blieb der Meister das, was er von Grund seines Wesens aus war, der Lutherische Erzkantor. Aber wurden auch nicht die Grundlagen seines Musizierens in Frage gestellt, so doch Form und Stil der Komposition. Und der neue, letzte und übergreifende Plan

will nichts weniger, als die gesamten, früher bearbeiteten Bereiche der Musik ein zweites Mal völlig neu und in vollem Umfange durchkomponieren, wodurch denn die früheren Werkstufen zwar nicht verworfen, aber in neuem Sinne überbaut werden sollen.“

Am besten kennzeichnet die nun herausgebildete Darstellungsform eine der Anmerkungen zu den einzelnen Stücken der Pol. cad., die vom Komponisten fast allen Stücken in der G.B.-Stimme beigegeben wurde. Zugleich vermittelt sie einen Einblick in die vielfältigen Umgestaltungsmöglichkeiten, durch die aus kleinster Besetzung von mindestens zwei miteinander konzertierenden Stimmen eine große mehrstimmige und mehrhörige Form entwickelt wird, und umgekehrt in vielen Fällen eine großangelegte Komposition auf diese Grundform zu reduzieren ist.

Wir geben als Beispiel die Anweisung zu Nr. XIV der Pol. cad. Wir gläuben all à 2, 4, 5, 7, 9 & 11.

Duo Cantus & Tres Tenor.

Dieses: Wir gläuben, ... ist also anzuordnen:

1. Anfangs kann der erste Teil oder Vers allein und dann die übrigen beides, choraliter und figuraliter mit der Gemein in der Kirchen gesungen und zum End gebracht werden. Auch mag man die beide Diskant sub. Num. 1, 3 gar allein in die Orgel gehen lassen, da dann aus dem ganzen Concert ein bloß Bicinium gemacht wird, oder aber Bassum 1 sub Num. 6 mit einem Fagott oder Baß-Geigen (doch daß man nicht in die Oktaven falle, sondern in der Höhe bleibe, wie es gesetzt ist) und Bassum 2 sub Num. 7 mit einer Quart-Posaun dazu musizieren, welches ein Quatuor gibt. Und hieraus ist nun leichtlich zu verstehen, was damit gemeint sei, wenn ich über die Cantiones setze à 2, & à 4 etc.
2. Danach, so man auch den andern und dritten Teil zu musizieren begehret, können die beide Instrumental-Baß und 3. Chorus Instrumentalis (wo keine Instrumente vorhanden) ausgelassen und allein die drei Chori Vocales, darinnen die Concertat oder Vocal-Stimmen, nämlich die beide Discant und drei Tenor, ohne Zutun der Instrumenten zum Singen allein angeordnet werden, welches ein Quinque Vocum macht und mit dem dabei geschriebenen à 5 angezeigt wird.
3. Wann aber bei diesen 5 Stimmen beide Basses Instrumentales adhibieret werden, so kommt es zu 7 Stimmen, à 7.
4. Wollte man nun im 3. Choro Instrumentali den Cantum und Bassum mit geigenden oder blasenden Instrumenten auch dazu nehmen, und den Alt und Tenor außen lassen, so werden neun Stimmen daraus, à 9.
5. Im Fall aber Instrumenta zugegen, ist es viel anmutiger zu hören, wann auch dieselben bei und neben den Vokal-Stimmen gebraucht (jedoch etwas abwärts und beiseits, wie Tomo III, (d. i. Sy. III, d. Verf.) Cap. 8, Part 3 weitläufiger angezeigt) gestellet werden und also ein völlig undecim Vocum erklingt, so angezeigt durch den Numerum à 11.
6. Und damit auch die Basse in Mangelung der Instrumenten zu den Diskanten gesungen werden könnten, hab ich den Text auch darunter (wie denn auch unter alle die anderen Stimmen der Instrumental-Choren) applizieren und mit lateinischen litteris drucken lassen wollen, anzuzeigen, daß solches zwar eigentlich nicht dahin gemeint, sondern nur in gratiam derer, denen es zu singen bisweilen belieben möchte, auch in Schulen, die Instrumenta nicht haben mögen, dahin gesetzt sei.

7. Ueber das, so bringt es der ganzen Musik eine schöne Zier und Wohlstand, so der Discant und Tenor I. Chori zu einer, und denn der Discant und Tenor 2. Chori zur andern Seiten der Orgel oder sonst unterschiedlich geordnet werden, damit eins von dem andern fein deutlich und eigentlich gehört und eingenommen werden könne. Der dritte Chor aber muß gar weit von der Orgel, etwa derselben gegenüber gestellt und neben dem Vokal-Tenoristen entweder mit 4 Instrumentisten allein oder aber ganzen vollen Chor gesungen und musiziert werden.
8. So ist noch vor allen Dingen zu wissen, daß in Anordnung und Abstimmung dieser und anderer solcher Arten Concert-Gesänge ein Organist notwendig mit einschlagen müsse. Dann weil zu Zeiten nur eine oder zwei Vocal-Stimmen sich hören lassen (ungeacht die Bassi und Chori Instrumentalis nach Gelegenheit außen gelassen oder zugleich mit musiziert werden können), so wird es doch, vorab in großen Kirchen, allzusehr bloß lauten, wofern der Organist auf der Orgel, Positiv oder einem Regal-Werk nicht mit einstimmen und das Seinige verrichten sollte.
9. Dieweil ich auch in etlichen dieser und dergleichen Art Concert-Gesänge den Choral in den Vokal-Stimmen auf die jetzige italienische Manier in etwas nach meiner Wenigkeit diminuieret, und wie es sonst genennet wird, coloriert und zerbrochen habe, daher dann solche in Schulen und sonst von denen, welche noch zur Zeit dergleichen nicht gesehen noch geübet, viel weniger eine Disposition und Art zu passagieren, das ist, solche Diminutiones und Läuflin im Halse und mit der Gurgel zu machen, an sich haben, schwerlich assequiert und zuweg gebracht werden möchte, als habe ich den simplicen und schlechten Choral auch daneben und über Diminuierten und Passagierten in beiden Diskanten durch und durch, in den andern Stimmen aber, da solche Diminutionen und Passagen nur bisweilen eingebracht sein, hinten an aufsetzen wollen, damit solcher Gesang nicht allein in vornehmen Capell-Musiken, sondern auch in Schulen und Stadt Kirchen zu des lieben Gottes Ehre und Erweckung christlicher Andacht gebraucht werden könne.
10. So ist auch zu wissen, daß der Gesang: Wir gläuben, wenn er in der Kirchen choraliter gesungen wird, sich auf 100 Tempora erstrecken tut, da mehr als eine halbe Viertelstunde Zeit vorbei lauft.“

Besonders beachtlich ist in dieser Anweisung die Bemerkung unter 1, daß nur die 1. Strophe und zwar auch noch zusammengezogen auf 2 statt 4 Stimmen in der vom Komponisten dargebotenen Form ausgeführt werden kann, während „die übrigen beiden, choraliter und figuraliter, mit der Gemein in der Kirchen gesungen und zum End gebracht werden.“ In diesen beiden Teilen aber entfaltet Praetorius erst seine ganze Kunst in reich figurierter, vierhöriger Vielstimmigkeit (11 Stimmen!). Diese Hinweise auf die Einbeziehung der Gemeinde unter Auslassung durchkomponierter Sätze finden sich bei einem großen Teil der Stücke aus der Pol. cad. Sie sind hier insofern überraschend, als es sich um Werke im „Repräsentationsstil“ handelt:

„Und demnach aus meinen neuen Compositionibus, ... ich einen Extract gemacht, und vornehmlich diese, so in E. Curf. und F. G. Praesenz und Gegenwart zu Dresden, Naumburg, Halle, Wolfenbüttel, Braunschweig und Halberstadt etc. Viva & Instrumentali Musica nicht allein für König-, Chur- und Fürstliche Tafeln, sondern auch an andern Orten, auch in der Kirchen zu musizieren disponiert und angeordnet ...“ (Pol. cad., Vorrede S. X—XI.)

Damit erweist sich das beständige Denken an die Mitwirkung der Gemeinde als eine programmatische Forderung, zugunsten derer die Kunstfertigkeit des Komponisten zurückzutreten hat. Sie ist für die 2. Phase der mehrhörigen Kompositionsart des MPC, zu der die U überleitet, eine ebenso wesentliche Bedingtheit wie die Uebernahme des reich verzierten „italienischen“ Stiles und mahnt, die Werke nicht als überladene Prunkgebilde vom rein musikalischen Standpunkt aus zu werten.

In den vorstehend mitgeteilten Ausführungsanweisungen beider Gruppen berührt Praetorius eigentlich alle Probleme, die mit der Anlage und Ausführung der Mehrhörigkeit zusammenhängen. Unter dem Grundgedanken: „weil auch die Varietas als ein tapfer Ornament der Musik die Herzen der Menschen heftig beweget“ (U, I. Dedicatio, S. VI), lassen sich für die „varatio per choros“ folgende Leitsätze herausstellen, die bei Aufnahme und Durchführung dieser Aufführungsart zu beachten sind:

1. Der Vorrang der Vokalstimmen bei Einrichtung und Besetzung des Chorwerks, „welche von der Essentia totius Cantionis und das ganze Corpus und Prinzipal-Werk in solcher Art führen und halten, und derowegen notwendig und gar deutlich und wohl gesungen werden müssen.“ (Sy. III, S. 145/146.)
2. Die Einbeziehung der Hörer als aktiv Mitwirkende.
3. Die Hinzufügung der Instrumente, welche „gleichsam per accidens, majoris plenitudinis & ornatus gratia dazu kommen, und ohne derer Zutun der Gesang doch wohl kann musiziert werden.“ (S. III, S. 146.)
4. Die weitere Ausdruckssteigerung durch verstärkende Cappellchöre, vokal und instrumental, angedeutet durch Z. 2—5, Nr. XIV der Pol. cad. betr. 3. Instrumentalchor. (vgl. oben)
5. Die getrennte Aufstellung der Klangkörper.
6. Die Freizügigkeit und Gebundenheit bei Einrichtung und Ausführung der mehrhörigen Werke.

1. Der Vorrang der Vokalstimmen bei der Besetzung der Stücke.

„Dieweil nun in allen diesen Arten und Manieren totum negotium das ganze und vornehmste Werk auf den Concertat-Stimmen, das sein die Stimmen, so gesungen und wohl pronuncieret werden müssen, bestehet, so hab ich denselben Cantionibus allzeit im Anfang oben an gesetzt à 2, à 3, à 4, à 5 & soviel, als dann derselben Concertat-Stimmen vorhanden sein. Denn solche Concert und Cantiones mit denselben Stimmen ganz allein ohne Zutun der andern Vokal-Cappellen oder Instrumente (bevorab, weil die nicht allenthalben vorhanden) in eine Orgel oder Regal vollkömlich musiziert werden können.“

Zusammenfassend wird hier im Schlußkapitel der Ausführungsanweisungen in 12 „Arten“ — Sy. III, S. 134 ff. — mit allein 9 „Manieren“ in der 3. Art, der Vorrang der Vokalstimmen in den mehrhörigen Werken hervorgehoben. Ihre Zahl ist in den Stücken der Pol. cad. und in den übrigen Polyhymnien scheinbar nach unten festgelegt. Aber auch hier sind noch Ausnahmen möglich, z. B. die auf die II. Art gerichteten Stücke für vier Knabenstimmen nebst Instrumental- und Vokalchor, von deren Art nur 3 in der Pol. cad. vertreten sind, weil ein gesamter Band, das „Puericinium“, für sie zusammengestellt ist.

Wenn nach der Ueberschrift des Nr. XVIII, Pol. cad., S. 154: à 9 und 13, zumindest 9 Vokalstimmen (Quatuor Pueri und cap. vocales) für die Ausführung erforderlich erscheinen, so gibt die allgemeine Anweisung für die II. Ausführungs-„Art“ im Sy. III grundsätzliche Hinweise, wie auch hier noch Reduktionen erlaubt sind (S. 139):

„Wofern aber nicht 4 gute Knaben vorhanden, kann man 2 Knaben und 2 Tenoristen, oder 3 Knaben und 1 Tenoristen, oder auch vier Tenoristen nehmen, oder anstatt des 2. und 4. Knaben zweien Cornett, oder zwei Violin, oder ein Cornett und ein Violin gebrauchen, nachdem man es haben kann. Denn obgleich einer oder zweien Discant nicht viva oder humana voce, sed Instrumentali flatu gehört werden, so kann man doch die Wort und vorhergesungenen Text des 1. und 3. Diskants aus der Melodie, so im 2. und 4. Diskant den ersten gleich als ein Echo respondet, leichtlich erraten und nachahmen.“

(Beachtenswert ist wieder die Sorge, um die Vernehmbarkeit des Textes!)

Nun wird die oben beschriebene Echotechnik von Praetorius zwar erst am Ende der 1. Strophe von: O Lamm Gottes unschuldig ... auf: erbarm dich unser ... angewandt, trotzdem aber ist die Ausführung mit nur 2 Vokalstimmen unter Bewahrung der variatio per choros möglich. Entweder übernehmen die 2 Voces je zwei (bisher einen) Melodieabschnitte (= vier Zeilen) oder wechseln von Abschnitt zu Abschnitt entsprechend der Notierung des Komponisten so: Stimme 1: O Lamm Gottes, unschuldig am Stamm des Kreuzes geschlachtet, Stimme 2: allzeit erfunden geduldig, wiewohl du warest verachtet, Stimme 1 für 3: all Sünd hast du getragen, sonst müßten wir verzagen, Stimme 2 für 4: erbarm dich unser, o Jesu Dabei braucht auf die kreuzweise Aufstellung der Ausführenden nicht verzichtet zu werden, wenn die vorgeschlagenen Instrumente für 3 und 4 die Stelle der Knaben, etwa auf beiden Seiten einnehmen und ab: erbarm dich unser ... in der beschriebenen Art als Stimme 2 und 4 mit den beiden Vokalstimmen einstimmen oder allein respondieren. Da die beigelegten Cappellen fortgelassen bzw. durch die Orgel ersetzt werden können und das nach der 3. Strophe angefügte: So wollen wir nun loben ... nicht zum eigentlichen Choralgesang gehört, also ebenfalls gestrichen werden kann, andernfalls die hier noch hinzugezogene Vokalcappella (geht mit der Instrumentalcapp. gleich) ebenfalls durch ein 2. Generalbaßinstrument ausführbar ist, so wäre an Vokalstimmen eine Mindestzahl von 2 ausreichend, zu denen 2 Melodie- und 2 Generalbaßinstrumente hinzuzuziehen sind.

Ebenso gestatten die VII. und XI. Art der Ausführungsanweisungen Vereinfachungen. Beide sagen dasselbe aus, nämlich, daß die choralführende Stimme humana voce und die übrigen, „es seien nun 2, 3, 4, 5. oder mehr Stimmen ihre Harmonie und Fugen etc. dazu führen“ (Sy. III, S. 153) „allein mit Instrumenten zu dem Choral musiziert“ oder „in eine Theorba oder Chitaron, wie es die Itali nennen, oder wenn die nicht vorhanden, in ein Regal, Clavicymbel, Lauten, Positiv oder Orgel“ (Sy. III, S. 155) gesungen werden können. So würde Nr. XVII der Pol. cad.: Nun komm der Heiden Heiland ... à 6, 7, 10, 11 & 12, Duo Cantus, 1 Altus, Tenor; 1 Bassus, nicht nur in den Strophen mit dem kontrapunktierten C. f. (Vers 3) schon durch einen Sänger allein nebst einem Fundament-

instrument, sondern sogar die übrigen mit 2 Vokalisten (am besten Diskant-Tenor) bei kunstgemäßer Ausführung des G. B. und unter Beachtung der dem Kapellmeister gegebenen Weisungen für die Umbesetzung bzw. Umschreibung einzelner Abschnitte der Stimmen durchzuführen sein.

Der Vorrang der Vokalstimmen in den konzertierenden Gesängen der Polyhymnien besteht somit nicht in ihrer Zahl, sondern in der Tatsache, daß überhaupt nur mit ihnen, und wenn es nur zwei sind (für die *variatio per choros*) die Gesänge ausgeführt werden können. (Die 9 Manieren der III. Art sind in sich eine stete Steigerung von der Zweistimmigkeit aus! — vgl. dazu den schon erbrachten Nachweis der UeberEinstimmung der ersten Nummern aus der *Pol. cad.* mit den *Bicinien* in MS IX auf S. 47.)

Es bedeutet keine Einschränkung des Vorrangs der Vokalstimmen, wenn in der 1. Manier der III. Art (Sy. III, S. 140) für den Notfall, daß überhaupt nur ein Sänger zur Verfügung steht, gestattet wird, „die beiden Oberstimmen mit zwei Cornett oder zwei Violin, oder zwei Flöten, den Baß aber *humana voce* singen (zu) lassen.“ Der Nachdruck liegt für solche Notlösungen (sie wird ganz am Ende nach verschiedenen Vorschlägen für die Besetzung der beiden Oberstimmen noch genannt) nicht auf dem Gedanken, daß der Text überhaupt gehört werde, sondern daß er als „*concio*“ dem Hörer nahegebracht wird.

Da Praetorius in seinen Anweisungen immer wieder die Feststellung machen muß, daß eher Cantoribus als Instrumentisten anzutreffen sind: „... dieweil man in Schulen der Stadt-Pfeifer und Instrumentisten nicht allzeitig mächtig werden kann, und also das *pro Instrumento* ebensowohl mit Vokalstimmen besetzt und gesungen werden“ muß (Sy. III, S. 154, bei der IX. Art), kann diese Ausführungsart kaum oder nur in dringlichsten Fällen vorgekommen sein.

Für die Notwendigkeit des Einsatzes der Vokalstimmen in den Werken der I. Gruppe der mehrhörigen Gesänge (der von Praetorius gebrauchte Ausdruck des „Miteinsingens“ verschuldet die Deutung, als ob die Singstimmen nur eine Zutat zu den Instrumentalstimmen seien), wurden schon die entsprechenden Hinweise von MPC angeführt. Mit Nr. 2 der MS I: Gott der Vater wohn uns bei ... erwies sich auf einer Schulungswoche (Hohlenfels bei Limburg a/Lahn, 1934) mit Rücksicht auf die vokalen und instrumentalen Fähigkeiten der Teilnehmer folgende Besetzung als praktisch: Chor I: Sopran: vokal, Alt: instrumental (Cornett), Tenor: vokal, Baß: vokal; Chor II: Sopran: instrumental (Violinen), Alt: vokal, Tenor: instrumental (Bratschen), Baß: instrumental (Celli). Unter Beachtung der Nota 4 zur MS II:

„doch daß allezeit zu einem jeden Diskant, weil dieselben fürnehmlich den Choral führen, ein Knabe oder nach Gelegenheit zween dazu genommen werden, damit das gemeine Volk den Text und gewöhnliche Melodie desto besser vernehme“,

hätte der Vokal-Alt im 2. Chor auch die Diskantstimme, da sie sich dauernd in tieferer Lage als Diskant I bewegt (höchster Ton d^2), übernehmen und der Alt in Chor II noch von den Violinen (tiefster Ton das kleine g) ausgeführt werden können.

Bei der Einzelanweisung zu dem vorher erläuterten vierchörigen Beispiel der U (vgl. S. 54/55) kann die große Zahl der vorgeschlagenen Instrumente nicht mißverstanden werden, da vorweg in den vier ausführlichen allgemeinen Vorreden ausdrücklich auf die bescheidenen Verhältnisse einer singenden Gemeinde verwiesen wird, so daß auch „die kleinen Knaben solches zuwege bringen können, wenn nur ein guter Organist vorhanden ist.“

Vorrang der Singstimmen bedeutet bei Praetorius also nicht, und darauf hat unsere an den a cappella-Chorklang gewöhnte Zeit besonders zu achten, Hinwendung zu dem Vortragsideal eines „vorkonzertierenden“ Singchores, sondern Erfüllung der *concio im cantio*.

Außerdem hat die Uebernahme von ursprünglich auf vokale Besetzung gerichteten Stimmen durch Instrumente ihr Gegenbeispiel in den ständig sich wiederholenden Hinweisen, Instrumentalcappellen — insbesondere den Baß — durch Vokalstimmen ausführen zu lassen. Das fällt besonders bei der IX. Art auf, die ihr charakteristisches Merkmal gerade in dem Wechsel von Voces und Instrumentis hat. Ausdrücklich wird in der Sorge für die Möglichkeit der Ausführung des Mangels an Instrumentisten gedacht und empfohlen:

„So kann man auch in Schulen, wenn kein Instrument vorhanden, etliche Schüler bei einer Parten oder bei einer Stimme stellen, und alsdann muß, wo Voce steht, nur einer, der die beste Stimme hat, allein singen, wo aber Instrumente, ein ander, der auch eine feine Stimme hat, und dann, wo omnes, daselbst fallen sie alle zugleich ein.“ (Sy. III, S. 154.)

Freizügig ist vielfach auch die Auswahl der Stimmlage gestaltet. Beispiel XIV der Pol. cad. bringt zum 3. Chorus voc. ausdrücklich die Bemerkung: „Haec vox etiam in octava superiore a Discantista cantari potest.“ Der Ersatz der Knabenstimmen wiederum durch Tenöre oder der Gebrauch beider nebeneinander wurde schon erwähnt. Die Austauschmöglichkeiten von hohen und tiefen Stimmen finden in dem aufgelockerten, wirklich mehrchörig gestalteten Satz ihre Erklärung. Für die, dem strengen Satz näher stehenden Gesänge der Gruppe I wird sie daher kaum erwähnt. Wieweit Oktaven und Unisoni zu und mit anderen Stimmen dabei zulässig sind, hat Praetorius ebenfalls eingehend erläutert. Wir haben uns bei der Einrichtung der Vokal- und Instrumentalcappellen damit zu befassen.

Welche Anforderungen Praetorius an das Können der Sänger stellt, kennzeichneten bereits die eingestreuten Bemerkungen in den schon zitierten Anweisungen („einer, der eine liebliche Stimme, auch schöne Manier zu singen hat“ — XI. Art, Sy. III, S. 155 — „wofern aber nicht 4 gute Knaben vorhanden“ — II. Art, Sy. III, S. 139). Vorher heißt es für dieselbe Art (S. 137): „ein jeder (muß) dasjenige, so in seiner Stimme gefunden wird, fein rein, frisch, deutlich und wohlvernehmlich singen“, und die allgemeine Vorrede für die III. Art (Sy. III, S. 140) fordert:

„Die Konzert-Gesänge und Psalmen, so zu dieser dritten Art accommodieret, sind meistens nach der jetzigen italienischen Manier auf etliche wenig Concertat-Stimmen (Voces Concertatas) gerichtet: Da man einen, zween oder mehr Vocalisten, die nicht allein secur, gewiß sein und eine schöne natürliche reine Stimme haben, sondern auch dieselbe

fein artig und lieblich zu moderieren und anmütig (*gratiamente*) zu singen wissen, in die Orgel oder Regal einsingen läßt.“

Da Praetorius höchstens in den fürstlichen Kapellen, selten aber nur in den Stadtkantoreien und Schulen diese Voraussetzungen an Stimmqualität und Können, insbesondere für die Kunst des noch ungewohnten Diminuierens, vorfand, verfaßte er eine besondere „*Instructio pro Symphoniaciis*“ (Sy. III, S. 180 ff.). Darin setzt er voraus:

„Denn ein Sänger muß nicht allein mit einer herrlichen Stimme von Natur, sondern auch mit gutem Verstande und vollkommener Wissenschaft der Musik begabt und erfahren sein.“ ... „Zu einer lieblichen, rechten und schönen Art zu singen, gehören, wie auch zu allen anderen Künsten, dreierlei: Als nämlich: *Natura*, *Ars* seu *Doctrina* & *Exercitatio*.“ Zur natürlichen Anlage werden die Kunst der rechten Intonation und Exclamation gerechnet und daneben die Fehler der Sänger getadelt: „Die *Vitia* in der Stimme sind: Daß etliche mit vielem Respirieren und Atem schöpfen, etliche durch die Nasen und mit Unterhaltung der Stimme im Halse, etliche mit zusammengebissenen Zähnen singen. Welches alles nicht wohl zu loben stehet, sondern die Harmonie deformieret und unanmütig machet.“

Die Kunst der richtigen Ausführung bezieht sich auf die Verzierungen: *accentus*, *tremolo*, *gruppo* (der heutige lange Triller in *Cadentiis* und *Clausulis formalibus*), *tiratae*, *trillo* in 2 Arten (Beben auf einem Tone und Verzierungen, etwa der heutige Mordent). Dabei wird die Schwierigkeit des Beschreibens empfunden und die Unmöglichkeit, allein aus einer gedruckten Anweisung zu lernen, anerkannt:

„und ob zwar einen Trillo recht zu formieren, unmöglich ist, aus dem Vorgesprochenen zu lernen, es sei dann, daß es *viva Praeceptoris voce* & ope geschehe und einem vorgesungen und vorgemacht werde, damit es einer vom andern, gleich wie ein Vogel vom andern, abservieren lerne.“

Beim letzten Punkt der „*Ars*“, den *Passagien*, wird schon auf die rechte Weise einer überlegten Übung verwiesen:

„Anfahende Schüler aber dieser Kunst, sollen erstlich bei den einfachen und einfältigen *Passagien* den Anfang nehmen und hernacher gemachsam in den zerbrochenen, mit *Fusis* gespickten, sich fleißig exercieren und üben, bis sie endlich an die *Semifusis* geraten und dieselbe zuwege bringen können.“

Für die weitere Übung wird ein ausführlicher „*Tractat in Praeceptis und Exemplis*“ versprochen, der „in kurz von mir an den Tag gegeben werde.“ Das ist in der Pol. exerc. geschehen. Aus Notenbeispiel 6 ist zu ersehen, wie die rhythmische Unterteilung und die Auszierung von Haltenoten durch Läufe erfolgt (III. Teil von Nr. 9), nachdem es vorher in 8 Halleluja-Kompositionen durch die gebräuchlichen Tonarten hindurch geübt worden ist.

Notenbeispiel 6

Pol. exercitatrix

Simplex

des freut sich, des freut sich, des freut sich, des freut sich,

des freu - et sich, des freu - et sich, des freu - et sich, des freu - et sich,



Richtet Praetorius in seiner Anweisung für die Sänger sein Augenmerk auf die Diminutiones — übrigens die Stileigenheit, die er ausdrücklich als italienisch, entgegen der Mehrhörigkeit, dem G. B. usw. bezeichnet — so bekundet er zugleich durch die Hinzufügung der einfachen, unzerbrochenen Melodie, daß ihm an der Ausführung der künstlich gestalteten Melodie nicht in erster Linie liegt:

„Dieweil die Diminutiones oder Coloraturen, wenn sie gefunden, von allen Knaben, sonderlich in Schulen, nicht so bald assequiert werden können, so hab ich meistens die Simpliciores Notas über die Diminuierte gesetzt. ... Da ein jeder seine Knaben dahin verweisen und ihnen Nachricht geben kann, wie solche und dergleichen Diminutiones in Simpliciores Notas zu contrahieren sein. Davon auch in einem absonderlichen Tractat, so in Tertio Tomo bei der Instructio pro Symphoniis promittiert, genugsamer und weitläufiger Bericht zu finden. Wie wohl auch ohne das (sonderlich in denen, da der Choral bekannt ist) gar leicht zu observieren, daß die erste Nota in den Diminutionen oder Passagien, darunter die erste Syllaba des Textes applicieret und untergelegt ist, den Simplicem Cantum repraesentiere.“ (Pol. cad. Ordinantz 11.).

Dasselbe wird nach Erläuterung der 9 Manieren der III. Art im Sy. III, S. 146, wiederholt:

„Dieweil aber in etlichen Gesängen die Concertat-Stimmen, so im Choro Vocali zu finden, denjenigen, sonderlich in Schulen, welchen die italienische Manier zu singen unbekannt und ihre Hals und Stimmen dazu nicht dergestalt disponieret und abgerichtet sein, im Anfang sehr schwer vorkommen möchten, sintemal dieselbe Diminutiones, Tiratae, Tremoli und wie deren Art mehr genennet werden, von einem, der es zuvor nicht gehöret oder gelernt, anfangs nicht so gar bald und wohl können begriffen und mit der Stimme und Halse zuwege gebracht werden, so hab ich in etlichen diesen Concerten den schlechten, unzerbrochenen Choral in einer jeden Stimmen stracks drunter ... angesetzt.“

Als Lehrbeispiele, wie der cantus planus zu einem nach italienischer „Manier“ diminuierten umgestaltet wird, können auch die wenigstim-

migen Konzerte gelten, deren Entstehung aus den Biciniën der MS IX nachgewiesen wurde. (s. Notenbeispiel Nr. 7: Allein Gott in der Höh sei Ehr, nach Pol. cad., Nr. 3.)

Notenbeispiel 7

Allein Gott in der Höh sei Ehr...

The musical score is presented in two systems. Each system consists of three staves. The top staff is labeled 'Simplex' and contains a vocal line. The middle staff is labeled 'Voce et Instrumento diminutiones' and contains a more complex, ornamented version of the vocal line. The bottom staff is also labeled 'Simplex' and contains a simpler instrumental or vocal line. The lyrics are written below the staves.

System 1:
 Top staff: Simplex
 Middle staff: Voce et Instrumento diminutiones
 Bottom staff: Simplex
 Lyrics: Al - lein Gott in der Höh sei Ehr, in der Höh sei

System 2:
 Top staff: Simplex
 Middle staff: Voce et Instrumento diminutiones
 Bottom staff: Simplex
 Lyrics: Al - lein Gott in der Höh sei

System 3:
 Top staff: Simplex
 Middle staff: Voce et Instrumento diminutiones
 Bottom staff: Simplex
 Lyrics: Ehr, und Dant für sei ne Gna de.

Wenn Praetorius auch nicht besonders auf die Ausdrucksvertiefung hinweist, die mit dieser bewegter gestalteten Melodie erreicht wird, so zeigen doch schon Stellen in der MSI und IV Ansätze zu dem Gebrauch von diesem Impuls her. In Nr. 12 der MS I antwortet Chor I auf die im breiten Zeitmaß geführte Melodie bei: daß wir getrost und all in ein ... bezeichnenderweise bei: Lust und Liebe ... in colorierter Form, die vom Disc. des II. Chores sofort aufgenommen wird. (Notenbeispiel 8.) Ähnlich behandelt Praetorius das Wort „singen“ in Nr. 4 der MS IV. (Notenbeispiel 9) ganz, als ob die Erklärung für das Herausziehen des unzerbrochenen Chorals aus dem diminuierten in der vorher zitierten Ordinantz 11 zur Pol. cad. schon niedergeschrieben wäre.

Notenbeispiel 8

I. Chor: Disc.

II. Chor: Disc.

mit Luft — und Lie = be

daß wir ge = trost und all in ein

fin gen, mit Luft — und

mit Luft — und Lie = be,

Lie = be, fin

mit Luft — und Lie = be fin gen,

gen, mit Luft und Lie

fin gen,

x = cantus firmus

Notenbeispiel 9

M. S. IV. Nr. IV, 3. Teil: Vom Himmel hoch... S. 21, vorletzter u. letzter Takt, S. 22, 1. u. 2. Takt

Chor I. Disc. I

Disc. II

Chor II. Disc.

Alt

und fin gen uns, und fin

und fin gen uns

und fin gen uns

und fin gen uns

und fin gen uns

gen uns solch neu-es Jahr, und sin-gen
und sin-gen uns, und sin-gen

x = cantus firmus

Ohne auf die offensichtlichen und bekannten Parallelen bei Bach zu dieser, von dem Willen zur Ausdrucksbelebung geleiteten Stimmführung näher einzugehen, sei noch auf 2 Beispiele verwiesen, die keinen Zweifel daran lassen, wie musikantisch und allgemein im letzten Grunde die Diminuerpraxis ist. Beethovens colorierte „Freudenmelodie“ im Schlußchor der 9. Sinfonie kehrt in der 3. Strophe sichtbar zu der einfachen Form des: Freude, schöner Götterfunken ... zurück. (Notenbeispiel 10) Paul Höffer gestaltet in einem seiner jüngsten Werke: Fröhliche Wanderkantate nach Gedichten von J. v. Eichendorff am Schluß die bekannte Melodie des: Wem Gott will rechte Gunst erweisen ... in gleicher Art (Notenbeispiel 11).

Notenbeispiel 10

Freude, schöner Götterfunken
(Beethoven: 9. Sinfonie)

3. Str. Rück-se gab sie uns und Re-ben, ei-nen Freund, ge-prüft im Tod, Wol-
2. Str. ja, wer auch nur ei-ne See-le sein nennt auf dem Er-den-rund, und
1. Str. bei-ne Zau-ber bin-den wie-der, was die Mo-de streng ge-teilt, al

x = cantus simplex

Notenbeispiel 11

H ö f f e r: Wanderkantate, Teil 4, Ziffer 15-16, S. 36/37

Sopran u. Alt

was sollt ich nicht mit ih-nen sin-gen aus vol-ler Rehl und frei-scher



Scheint das Diminuieren überhaupt nur mehr am Rande der Mehrchörigkeit zu liegen, so zeigt Praetorius doch durch einen Hinweis, wie beide Formen nebeneinander zu gebrauchen sind, also eigentlich bei der geringstimmigen Besetzung noch eine Ausgestaltung im Sinne mehrerer Klangkörper darstellen:

„Wollte man auch einen Instrumentisten zugleich neben dem Knaben, wie in Schulen gebräuchlich ist, gebrauchen, so kann der unabgerichtete Knabe den *Simplicem*, der Instrumentista aber den *Diminutum Cantum* exprimieren,“ (Pol. cad. Ordinantz 25),

„dieweil sie des vielen Colorierens und Diminuerens gewohnt und nichts anderes zu practizieren haben.“ ... (An die *Lectori Musico* unter Z. 4 der Pol. exerc.)

Diese Anweisung verrät zugleich, mit welcher geringer Zahl von Sängern und Instrumentisten der Wolfenbütteler Kapellmeister bei der Ausführung seiner großen Werke rechnen mußte. Bei den konzertierenden Gesängen der 2. Gruppe, mit ihren besonderen Anforderungen an das Können der Sänger, war die einfache, höchstens doppelte Besetzung jeder Stimmlage bzw. jedes „Chores“ zur sauberen Wiedergabe sicher geboten. Doch ließ die Zusammensetzung der fürstlichen Kapellen, obwohl sich auch in ihr der Vorrang der Singstimmen ausdrückt, kaum eine vollere Ausgestaltung zu. Gurlitt teilt an Hand des Aktenmaterials darüber mit:

„1585 (bei Gurlitt verdruckt: 1855) bis 1586 gehörten zur Kantorei in Grönningen: 2 Leiter, davon einer als Kapellmeister bezeichnet — Mancinus —, 7 Cantores und der kleine Junge mit der Posaune.“

Kapellmeister Mancinus, der Vorgänger von Praetorius im Amt, sieht sich in seinem Referat „*Illustrissimo* von wegen der Musik“ vom 31. August 1587 gezwungen, auf die wirtschaftlichen Verhältnisse in erster Linie Rücksicht zu nehmen:

„Damit I. F. G. auf die Musik nicht gar so viel geht und dennoch gute Gesellen haben möge, kann man bei folgender Gesellschaft bleiben lassen und neben mich und zwei Knaben (*Discantisten*) noch vier Gesellen bestellen, als nämlich drei Cantores; einen Altisten, Tenoristen und Bassisten und daneben einen Instrumentisten, der auf allerlei Instrumenten bestehen könne. Dazu kann man Antonium (*Ammerbach*), den bereits bestellten Organisten, und Curden (*Schaper*), den Hausmann mit seiner Posaunen gebrauchen.“

1591 ist die Zahl laut „Besoldungsregister, geschlossen auf Weihnachten Ao. 1591“ auf 15, einschließlich 3 *Discantisten*, gestiegen und im Jahr 1605/06, in dem Praetorius das Kapellmeisteramt soeben angetreten hatte, auf 24 einschließlich 6 Kapellknaben. Es zeugt für die Tatkraft des neu ernannten Leiters, daß er für die Jahre 1606/08 sogar 27 Personen für seine künstlerischen Absichten zur Verfügung hat, und zwar durchschnittlich in folgender Besetzung: 3 Bassisten, 3 Tenoristen,

3 Altisten, 8 Kapellknaben, 6 Instrumentisten, 2 Organisten und 2 Lautisten.

Wenn auch bei so günstigem Bestande das vokale Element mit 17 Stimmen gegenüber den Instrumentisten (10 Spieler) die Oberhand hatte, so standen doch für große mehrstimmige Werke in den Männerstimmen meist nur 2, häufig vielleicht nur 1 Sänger zur Verfügung, auch bei den Knaben wird die dreifache Besetzung eines „Chores“ Seltenheit geblieben sein. Praetorius entwarf also mit seinen großangelegten Werken ähnliche Idealbilder, wie sie Bach beispielsweise mit seinen doppelchörigen Motetten bei der kleinen Zahl seiner Choristen schuf. Deshalb ist das Bemühen des Chorerziehers Praetorius begreiflicherweise darauf gerichtet, jede einzelne Stimme möglichst vollwertig zu bilden und zu sicherem Können zu führen (vgl. seinen „Tractat pro Symphoniacis“).

Bei so starken Hemmnissen für die Entfaltung seiner großen Pläne ist es überraschend, daß Praetorius in keinem seiner Werke der Mitwirkung und Heranziehung der Mädchen gedenkt. Der Grundsatz des „taceat mulier in ecclesia“ war, zumindest für die Schulkinder und ihre Leiterinnen, schon seit langem durchbrochen:

„In Naumburg sieht die Medlersche Kirchen- und Schulordnung von 1537 für die deutschen Lieder ein vierchöriges Alternatimssingen zwischen Knaben, Gemeinde, Orgel und Mädchen vor. 1607 wird es noch so gehandhabt; denn Stiphelius läßt das an Stelle des „Et in terra pax“ stehende „All Lob und Ehr soll Gottes sein“ in der Weise singen, wie Medler es vorschreibt. Die Naumburger sorgen dafür, daß „damit in der Kirche keine Unordnung erfolge“, die Schulmeisterin mit ihnen übe, was den Festen und den Jahreszeiten entsprechend gebraucht wird. In Hof werden die Mädchen an Sonn- und Festtagen außer bei dieser Antiphona angelorum auch bei allen anderen deutschen Meßgesängen als dritter Chor beansprucht. Man singt „alles in dreien unterschiedenen Choren vor und nach der Predigt.“ Ein Sternchen an den 3., 6. und 9. Abschnitten der Gesänge bedeutet den Einsatz des Mädchenchores. Man erzielt dadurch statt der Mehrstimmigkeit einen vielfarbigen Klang und belebt durch Abwechslung die Eintönigkeit.“¹⁶

Ob Praetorius von der Praxis der fürstlichen Kapelle her überhaupt nicht an diese naheliegende Möglichkeit, die zahlenmäßige Schwäche zu überwinden und die *variatio per choros* auch in der Farbigkeit zu steigern, dachte oder die Mängel voraussah, die gerade in Naumburg schließlich zur Abschaffung des Mädchensingens in der Wenzelskirche führten:

„wenn der Schulmeisterin Magd mit ihren Kindern die Melodien der geistlichen Gesänge nicht recht getroffen, sondern dieselbigen, wie leicht zu erachten, bald zu geschwinde, bald zu langsam gedehnt und öfters dergestalt heruntergezogen hat, daß viele stille schweigen müssen und beinahe dadurch das christliche Singen nur zu einem Gespötte gemacht worden, anderer vieler Inconvenientien anitzo zu geschweigen,“¹⁷

ist nirgends von ihm ausgesprochen worden. Bei seinem Grundsatz, die Gemeinde auf jedwede Art zu aktivieren und bei seinem Bestreben, alle nur vorhandenen Kräfte heranzuziehen, muß angenommen werden, daß ihm diese Möglichkeit tatsächlich entgangen ist. Jedenfalls überflügelt Michael Altenburg darin den in seinen Intraden so von ihm

¹⁶ W. Tolle: a. a. O. S. 24.

¹⁷ A. Werner: a. a. O. S. 63.

gepriesenen Meister, indem er 1621 den dritten Teil seiner christlichen, lieblichen und andächtigen neuen „Kirchen- und Hausgesänge, zu jeder Zeit durchs ganze Jahr wohl zu gebrauchen, also, daß man den Text fein vernehmen und ein jeder gottseliger Christ mitsingen kann, beneben einem Generaldiscant vor die Schulumägdelein mit fünf, sechs und acht Stimmen“ drucken ließ.¹⁸

Daß Praetorius aber eine größere Zahl von Ausführenden, als sie hier für die Singstimmen nachgewiesen wurde, für erstrebenswert hielt, liegt in dem, jedem Chorleiter eigenen Wunsch, durch eine stärkere Besetzung vor unerwarteten Ausfällen gesichert zu sein und in der Beobachtung, daß die Sicherheit des einzelnen Sängers durch das Singen in Gesellschaft mit mehreren Stimmgenossen gesteigert wird. So bemerkt er in der „Dedicatio“ der U an Johann Friedrich von Württemberg:

„Wann dann gnädiger Fürst und Herr, Ew. Fürstl. Gn. nach dem Exempel Davidis etc. und E. Fürstl. Gn. löblichen Vorfahren, (so allezeit und noch starke Musicam von 60 oder 70 Personen, als sonst wenig Fürsten im Reich löblich und fürstlich gehalten) zu der edlen himmlischen Kunst der Musik große Lust und Liebe getragen; und solche und dergleichen Konzerten mit 3, 4 und mehr Choren, wegen Menge der Musicorum in E. Fürstl. Kapell gar füglich und sehr wohl geübet und gebraucht werden können.“

Auch das Beispiel von München

„zu des fürtrefflichen und weitberühmten Musici Orlandi de Lasso Zeiten, da die Musik daselbst von 12 Bassisten, 15 Tenoristen, 13 Altisten, 16 Kapellknaben, 5 oder 6 Capaunern oder Eunuchis, 30 Instrumentisten, und also in die 90 Personen stark bestellt gewesen sein soll“ (Sy. II, S. 17),

hat ihn sichtbar beeindruckt.

Wie klein aber ist bei dieser Zusammensetzung, in der der Vorrang der Singstimmen — $\frac{2}{3}$ der Gesamtzahl — wiederum deutlich erkennbar ist, der Klangapparat gegenüber unserem vielfach so stark besetzten „Massenchor“. Wie bescheiden und wirklichkeitsnah bleibt Praetorius auch in seinen Anweisungen gegenüber dem Phantasiebild, daß er mehrmals entwirft und dem Herzoge gegenüber malt:

„Darum hat auch David, der König und Prophet, so heftig viel auf die Musik und Musikanten gewendet. Er hatte eitel Gottes gelehrte Männer, und deren 288 an der Zahl, darunter 24 oberste Sangmeister, deren ein jeder 12, so ihm insonderheit zugeordnet, unter sich gehabt, welche alle ausbündige Meister gewesen auf gedachten Cymbeln, Psaltern und Harfen, Gottes Lob zu schlagen und die schönsten Psalmen mit lieblicher Stimm per Choros und concertatim darein zu singen, daß wohl freilich kein König und Potentat auf Erden jemals eine solche stattliche, gewaltige und wohlbestimmte Musik und Cantorei gehabt als David. Dann er auch über die erwähnte Zahl noch 4000 Lobsinger gehabt mit Saitenspielen.“ (U: Dedicatio. — vgl. denselben Hinweis im geschichtlichen Zusammenhang im Sy. II, S. 3.)

Selbst dieses Phantasiegemälde großartigen Musizierens in prächtiger Besetzung kann mit dem Massenchorprinzip im Stile unserer Zeit nicht

¹⁸ Werner, a. a. O., S. 64.

auf einen Nenner gebracht werden. Wird doch ausdrücklich darin, im Gegensatz zur gedankenlosen Häufung der Stimmen zu nur einem Chor im letzten Jahrhundert, vom Singen „per choro und concertatim“ gesprochen, nachdem vorher die „Varietas als ein tapfer Ornament der Musik“ gerühmt wurde. Die Anlage der gesamten U spiegelt das Singen des Komponisten, wie auch an solchen Orten „per choro (zu) concertieren“, wo man auch „ein Quatuor oder Quinque Vocum nicht zuwege bringen“ kann.

Ja, das Werk und seine Anlage erscheint Praetorius für Kenner so schlicht, daß er in der „Dedicatio“ noch eine besondere Erklärung für notwendig hält:

„Und ob ich zwar diese Komposition in Druck zu publizieren anfangs Bedenken getragen, weil solches von denjenigen, die alles besser richten als dichten können, übel ausgedeutet werden möchte, dennoch aber, weil solche Komposition und deroelben Publizierung etliche, des göttlichen Worts und der lieblichen Musik gutherzige Liebhaber approbieret, auch sonst viel verständige Leute, und sonderlich E. Fürstl. Gn. gewesener Praeceptor und nunmehr vornehmer Rat, Doctor Johannes Henner, mein alter Commilito und großgünstiger Freund, da er allhier in der Fürstlichen Kapellen diese Art mit angehöret, mich mit Fleiß dazu vermahnet, hab ich billig zu Gottes Ehr und der Kirchen Erbauung solcher verständigen, gutherzigen Männer Rat und Vermahnung bei mir gelten lassen sollen, als aller Klüglinge unzeitiges und ungereimtes Urteilen.“

Auch in der Anordnung von Sing- und Instrumentalstimmen miteinander wird der Vorrang der Vokalstimme betont. So in dem Hinweis bei der 3. Manier zur III. Art (Sy. III, S. 141/142):

„Man kann auch zur Umwechslung ... zum ersten mal voces humanas, zum andern mal Instrumenta, zum dritten mal beiderlei zusammen gebrauchen.“

Beispielhaft wird diese Steigerungsabsicht in Nr. 9 der Pol. exerc.: Gelobet seist du ... zu 4, 6 und 8 Stimmen durch die Anweisung zu den III Teilen unterstrichen:

I. Teil: beide Tenöre allein ohne Instrumente.

II. Teil: beide Bässe, oder, welches besser ist, beide Mittelstimmen.

III. Teil: alle acht Stimmen.

Die Schlüsselübersicht bezeichnet Stimme 1—4 als „voces“, 5—8 als „instrumenta.“ Wieder müssen die Instrumente zugunsten der Singstimmen zurücktreten.

2. Die Einbeziehung der Gemeinde als aktiv mitwirkender Klangkörper.

„Die deutschen Gesänge sind im Anfang meistens von mir dahin gerichtet gewesen, daß das Volk und die ganze Gemeinde in der Kirchen zugleich mit darein singen könnten.“ (Sy. III, I. Art., S. 134/35)

Mit diesem Hinweis im Anfang der „Admonitio und Erinnerung, welcher Gestalt in meinen Polyhymnis auch andern operibus die lateinischen und deutschen geistlichen Kirchenlieder und Concertgesänge angeordnet und angestellt werden können“, wird programmatisch nochmals unsere Feststellung unterstrichen, daß die Polyhymnien, die zweite

Gruppe seiner mehrhörigen Werke, stark von der Absicht beeinflusst sind, auch in diesen kunstvollen Kompositionen die Gemeinde als Hörer zu aktivieren. Diese Tatsache wird durch die unmittelbar folgende Erklärung über die weitere Ausgestaltung keineswegs eingeschränkt:

„Dieweil es aber etlichen gar zu schlicht und einfältig vorkommen möchte, so hab ich dieselben geändert und an unterschiedenen Oertern mehr Variationes mit Umwechslung der Choren und um der Trompeter willen etliche Repetitiones und Digressiones mit hineinbringen wollen.“

Waren doch die Stücke der Pol. cad. für die Kurfürstentage in Dresden, Halle, Naumburg usw. bestimmt.

Der Blick blieb weiterhin auf die Beteiligung der Gemeinde gerichtet. Wir begegnen deshalb der prinzipiellen Forderung des Gemeindegesanges bei den weiteren „Arten“ und „Manieren“ der Admonitio. In der Zusammenfassung nach der 9. „Manier“ der III. Art heißt es:

„Letztlich ist dieses noch bei dieser Art zu observieren, daß man in den Concertgesängen der 4., 5., 6., 7., 8. Manier (in welchen alle, oder ja die meisten Verse des Psalms und Gesangs nacheinander komponiert gefunden werden), allein den ersten Vers herausnehmen, denselben mit beigesetzten Instrumenten oder aber allein mit den bloßen Concertat-Stimmen vorher figurieren, die folgenden aber mit der Gemeinde choraliter vollends hinaussingen und mit den letzten, so übrig Zeit vorhanden, beschließen könne. Inmaßen ich im General-Baß bei jedem Concert mit mehreren ausführlichen Erinnerungen angehänget.“

Ergänzend wird bei der nun folgenden IV. Art gesagt:

„Wenn hernachmals auch der Choral nach und zwischen dem Figural bisweilen sollte gesungen werden, (welches denn bei der 1., 2., 3. und 4. Manier in der III. Art auch in acht zu nehmen) muß, sobald der antepenultimus versus choraliter ausgesungen, der Organist mit einer starken Stimme in der Orgel dreinfallen und etwa nach drei oder vier Takten das Final machen, damit das Volk in der Kirchen still halte; darauf soll der letzte Vers figuraliter angefangen und also der Gesang damit beschlossen werden.“

In Nr. 6 des Puer.: Christus, der uns selig macht, lautet die Anweisung nach den figuriert durchkomponierten Strophen 1 und 2 im I. Teil:

„Hierauf kann der dritte und folgende Vers mit der Gemeinde in der Kirchen choraliter und auf folgende Art in Theorben, Lauten oder Orgeln gesungen werden“ (folgt die einfache Chormelodie mit General-Baß sowie eine diminuierte für einen „guten Tenor oder Diskant.“)

Dann beginnt der andere Teil mit der 8. Strophe. Hier ist also die Gemeinde durchaus planmäßig — eigentlich als ein Chor an sich im Sinne der *variatio per choro*s — in die mehrhörige Form eingebaut. Dasselbe läßt sich bei Nr. 9 derselben Sammlung: Komm, heiliger Geist, Herre Gott ... aus der Ausführungsanweisung feststellen:

„Wenn der erste Vers also figuraliter, wie er allhier gesetzt, bis zum Ende gesungen und musiziert wird, kann man den andern Vers (Du heiliges Licht) choraliter mit dem Volk in der Kirchen singen und darauf den dritten Vers (Du heilige Brunst) wiederum figuraliter, und also hinausführen.“

So verlangt es auch die Anweisung zu Nr. 9 der Pol. exerc.: Gelobet seist du Jesu Christ, wo der Gemeindegesang ebenfalls organisch im 1. und 2. Teil nach konzertierenden Strophen eingebaut ist:

„Strophe 2 und 3 (im ersten Teil) mit der ganzen Gemeinde in der Kirchen ... choral oder in *contrapuncto simplici* zugleich *figural*.“

In der Ankündigung des Sy. III, S. 166 über die

„Polyhymnia Jubilaea, darinnen die vornehmsten Psalmen und geistlichen Lieder, so auf das, im abgewichenen Jahre an den evangelischen Orten deutschen Landes solemmniter celebrierte herrliche evangelische Freud- und Jubelfest in den Kirchen zu singen sind verordnet worden, 2, 3, 4, 5 bis auf 27 Stimmen, auf II, III, IV, V und VI Chor gesetzt und gerichtet; sowohl mit lebendiger Menschen Stimme und allerlei Art musikalischen Instrumenten, als auch mit Trompeten und Heerpauken zu gebrauchen“,

wird besonders auf das: Herr Gott, dich loben wir, „mit schlichtem Contrapunct gesetzt, damit das gemeine Volk in der Kirchen zugleich mit darein singen kann“, verwiesen.

Gerade diese Sammlung bietet ein interessantes Gegenstück zu dem Verzeichnis von der in Dresden gehaltenen dreitägigen Jubelfeier, die der dortige Hofprediger Hoe von Hoenegg in dem Abdruck seiner Festpredigten der Forschung erhalten hat.¹⁹

Wenn die Frage, ob alle darin genannten Stücke von H. Schütz stammen, oder ob die nicht nachweisbaren vielleicht auf Praetorius, der ja in Dresden Kapellmeister von Hause aus war, zurückgehen, hier nur untergeordnete Bedeutung hat, so ist für die Art der Gemeindegesänge innerhalb der Festgottesdienste die verschiedene Deutung durch Mahrenholz und durch Moser aufschlußreich und für unsere Untersuchungen wichtig. Mahrenholz deutet den in jeder Festordnung zu findenden Hinweis: Der Glaube *figuraliter* mit der Gemeinde so, daß es sich um ein Alternativ-Singen mit dem Chore im vierstimmigen Satze in der einfachen Art des Becker'schen Psalters handele. Moser denkt an einen Wechsel zwischen Chor und Gemeinde, bei dem der Chor in: Wir glauben all ... „etwa das kleine geistliche Konzert VI, 50, das sich sehr eng an die Kirchenliedweise hält“, als Strophe 2 zwischen dem choraliter — also einstimmigen — Gemeindegesang vorgetragen hat.

Beide setzen, um das *Figuraliter*-Singen mit der Gemeinde zu erklären, ein Alternieren mit dem Chor voraus, der kunstvoll bearbeitete Strophen oder schlicht vierstimmige Sätze im Wechsel mit dem einstimmigen Gesang der Gemeinde musiziert hätte. Von diesem Alternieren aber sagt die Ordnung nichts.

Nun verweist die ursprüngliche Bedeutung des choraliter auf den Unisono-Gesang ohne Orgelbegleitung. Rietschel stellt für diese Zeit fest:

„Das 16. Jahrhundert und die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts zeigen: ... in steigendem Maße wird der *Figuralgesang* mit Beifügung der Orgel gepflegt, der Gemeindegesang wird mehr und mehr dadurch

¹⁹ Mahrenholz: Heinrich Schütz und das erste Reformations-Jubiläum 1617. H. J. Moser: Heinrich Schütz. S. 88, 89.

zurückgedrängt. Soweit aber der letztere noch sein Recht ausübt, bleibt er unabhängig von der Orgel, oder die Orgel steht zu ihm nur insofern in Beziehung, als sie teils die Melodie des zu singenden Liedes vorspielt, teils auch hier und da anstelle der Gemeinde tritt und einen Vers allein spielt.“

Die Schwierigkeit der rechten Deutung des „figuraliter“ liegt für beide Berichterstatter in der uns heute geläufigen Definition der Figuralmusik:

„Figuralmusik ... im Gegensatz zur musica choralis ... die mehrstimmige Musik mit contrapunktischen „Figuren“ (Moser)²⁰, „Figuralmusik, im Unterschied von dem in gleichen Noten gehenden Choral und seiner schlichten Satzweise Note gegen Note“ (Riemann)²¹.

Gerade aber die „schlichte Satzweise Note gegen Note“, von Praetorius „in contrapuncto simplici“ genannt, wird bei ihm schon zur Figuralmusik gerechnet.

Das beweist das Zeugnis in MS I aus seiner eigenen Praxis, wie er es „inmaßen in dieser Fürstlichen Kapelle allhier bei meiner Zeit observiere“, nämlich:

„Den ersten Vers mit 5, 6 oder 8 Stimmen fugweis, alsbald im Anfang nach geschlagener Orgel anfangen und den andern Vers mit der Gemeinde schlicht choral, den dritten mit 4 oder 5 Stimmen simpliciter absq. fugis schlicht hingesetzt samt den Chor und der Gemeinde zugleich, den 4. wiederum Choral, den 5. Figural (doch daß die Gemeinde allezeit mitsinge) und so fortan einen Vers um den andern singen.“

Die Hervorhebung des ersten Verses: fugweis, die Parallelsetzung des zweiten und vierten: schlicht choral, des dritten und fünften: mit 4 oder 5 Stimmen „einfach ohne Fugen“ sowie die Bezeichnung „figural“ für diese Setzart kennzeichnet zur Genüge die Tatsache, daß Praetorius „figural“ hier in einem anderen Sinne meint, als es der engeren Wortbedeutung entspricht.

Diese Auffassung wird durch die praktische Einrichtung der auf den einfachen Gemeindegebrauch gerichteten Werke in der Gruppe der „Musae Sioniae“ unterstrichen. In Bd. V, Nr. 29, wird „der Glaube“ choraliter (einstimmig) vom Diskant begonnen (Wir glauben all an einen Gott), dann setzt der vierstimmige Chor im contrapuncto simplici vierstimmig ein. Dazu heißt es im „Typographus Lectori Musico“ unter III:

„Neben dem ist noch zu erinnern, daß in den Gesängen, welche mit vier Stimmen schlicht hin nach dem Choral gesetzt, ... ein jeder nach seinem Gefallen bisweilen die erste Reihe im Anfang des Gesanges die Knaben mit der ganzen Gemeinde alleine anfangen lassen kann (gleich wie in dem: Wir glauben etc. Nr. 29 es also gesetzt), damit die ganze Gemeinde desto eigentlicher den Gesang vernehmen und zugleich mitsingen und dann alsobald der ganze Chor mit vier Stimmen die andern und folgenden Reihen bis zum Ende, bisweilen einen Vers um den andern Choral und Figural ... mit musizieren könne.“

²⁰ H. J. Moser: Musiklexikon.

²¹ Riemann: Musiklexikon, 11. Auflage.

In anderen Gesängen desselben Bandes, zum Beispiel Nr. 21, Nr. 53, Nr. 56, Nr. 63 wird bei den unter- bzw. nachgesetzten Strophen durch den Hinweis: Choral-Figural die wechselweis einstimmige und — wie das Notenbild zeigt — vierstimmige (im *contrapuncto simplici*) Ausführung empfohlen.

Aehnliche, die Deutung des choraliter und figuraliter beispielhaft gebende Anweisungen finden sich in der Meg. (Nota 8, 12) und in der U, von der aus Ziffer 8 der III. Introductio hier noch angeführt sei:

„Und demnach an den meisten Oertern deutschen Landes, wenn ein geistlicher Psalm mit der ganzen Gemeinde in der Kirchen choraliter gesungen wird, gar gebräuchlich, ... daß man einen Vers um den andern oder auch wohl alle Verse zugleich figuraliter mit einstimmt: So könnte man allhier einen jeden Psalm also anordnen, daß der erste Vers figuraliter von viere[n] oder (wenn man sie haben kann) von mehreren Cantoribus, ~~alsobald~~ zugleich mit dem Volke gesungen werde, (also a cappella, der Verf.) und das wäre also gleichsam der erste Chor. Der andere Vers aber könnte von dem Organisten mit einem lieblichen Stimmwerk auf der Orgel geschlagen und von einem oder zween guten Diskantisten oder aber einem Tenoristen der Choral darein gesungen werden, doch daß die ganze Gemeinde in der Kirchen allezeit zugleich mit fortsinge: und das wäre gleich wie der andere Chor. Der dritte Vers wiederum wie der erste mit eitel cantoribus bestellt, der vierte Vers gleich wie der andere auf der Orgel, den fünften Vers könnten beide Chor, nämlich die Cantores und Orgel miteinander zusammen musizieren, den sechsten Vers alsdann abermals wie den ersten, den siebten wie den andern und so fortan bis auf den letzten Vers, welchen wiederum beide Chor zusammen miteinander musizieren könnten, doch daß, wie gedacht, die ganze Gemeinde den Choral in der Kirchen zugleich mit einstimme.“ ... „Und hierzu hat man keiner absonderliche Compositionen vonnöten, dann nur allein, daß ein jeder Cantor, sofern er selbst nicht componieret, eines Autoris und Musici in *contrapuncto simplici* gesetzte Psalmen, welche die eigentliche Melodie, so in seiner Kirchen gebräuchlich in sich haben, vor die Hand nehme.“

Als eindeutiges Beispiel sei noch auf das: Herr Gott Dich loben wir ..., Nr. 23 der U, verwiesen, weil es in der Dresdener Festordnung auch als „figuraliter und instrumentaliter jedoch mit der Gemeinde“ genannt wird. Das Notenbild zeigt fast durchweg schlicht vierstimmigen Satz, in drei Chöre aufgeteilt. Die Anweisung dazu lautet:

„Daß das Herr Gott Dich loben wir ... nicht allein von den Diskantisten in allen drei Chören zugleich, sondern auch von einem Tenoristen fein scharf und rein kann intoniert werden, damit das gemeine Volk in der Kirchen zum Choral unter dem Figural mit einzustimmen desto besser dadurch alliciert und angereizet werde.“

Für die Anwendung in der heutigen Praxis bedeuten diese Feststellungen also, daß der „Choral“ unbegleitet von dem uns gewohnten Orgelspiel zu denken ist, und daß mit Hinzufügung eines schlicht mehrstimmigen Satzes der Choralgesang zum „Figural“ wird. Der brauchte aber nicht nur von der Kantorei mehrstimmig gesungen zu werden, vielmehr äußert Schott (1603) den Gedanken, die Gemeinde möge nicht nur den *Cantus-firmus*, sondern alle vier Chorstimmen mitsingen. Ein jeder mag „diejenige Stimme, zu welcher er am meisten affektioniert, die ihm auch in *concentu* am fertigsten bekannt, ihm nach Lust und Gefallen

erwählen.“ Tolle fügt mit Recht hinzu: Dazu wird es gar selten gekommen sein, aber die Absicht zeugt doch von der großen volkserzieherischen Idee der protestantischen Musiker.

In den Pol. nähert sich Praetorius dem Figuralbegriff im heutigen — engeren — Sinne des Wortes. Für Nr. 15 der Pol. cad.: Aus tiefer Not schrei ich zu Dir ... sieht die Ausführungsanweisung vor:

„kann man im ersten Teil den 1. Vers auch wohl den 2. Vers dazu figuraliter und darauf die folgenden Verse choraliter singen. Und wenn dieselben zu Ende den 6. Vers, weil derselbe doch sonst von dem Volk in allen Kirchen nicht gesungen wird, figuraliter musizieren und also damit beschließen.“

In der folgenden Anweisung 1 zu Nr. 16: Nun freut Euch, lieben Christen gemein ... wird, obwohl die zehn Strophen in der Weise: 1 wie 6, 2 wie 7, 3 wie 8, 4 wie 9, 5 wie 10 in 5 Gruppen durchkomponiert sind, empfohlen:

„Als erstlich könnte man den ersten Teil, darinnen der 1. und 2. Vers begriffen, figuraliter, darauf die folgenden 3., 4., 5. etc. Verse bis zum Ende choraliter hinaussingen, und darauf mit dem allerletzten, nämlich dem 10. Vers, so im andern Teil zu finden, figuraliter beschließen, darum ich denn die Striche dazwischen setzen lassen.“

Hier bezieht sich die Bezeichnung figuraliter auf den kontrapunktisch und imitatorisch ausgestalteten Satz, während mit choraliter der einfache Gesang der Gemeinde gemeint ist. Der muß aber nicht immer einstimmig bleiben, sondern kann wie die schon zitierte Anweisung zu Nr. 14: Wir glauben all ... zeigte („Anfangs kann der 1. Teil oder Vers allein und dann die übrigen, beides, choraliter und figuraliter, mit der Gemeinde gesungen und zum End gebracht werden“), auch „figuraliter“, d. h. im schlicht vierstimmigen Satze ausgeführt werden.

In vorstehenden Anweisungen tritt deutlich die Mehrdeutigkeit der Bezeichnung „figuraliter“ bei Praetorius hervor. Ist der 1. Teil „nur“ ein Bicinium (die selbständig gehenden Bässe können fortbleiben), so erweitert sich im 2. und 3. Teil die Satzanlage auf drei mehrstimmige Chöre, in denen die Melodie völlig frei behandelt ist (Wiederholungen und Ueberschneidungen), so daß ein Mitsingen der Gemeinde von vornherein ausgeschlossen ist. Wenn diese beiden Teile nach dem Wortlaut der Anweisung „beides choraliter und figuraliter mit der Gemeinde“ gesungen werden sollen, so kann es sich nur um ein Stück im *contrapuncto simplici*, etwa wie das aus MS V schon genannte, handeln. Das steht dann natürlich zu der „echten“ Figuralmusik des 1. Teiles im weiten Abstände.

Dabei ist aber die Möglichkeit, die Gemeinde bei einem kunstgerechten Figuralmusizieren mit zu beteiligen, nicht ausgeschlossen, das zeigen die „Choral-Intraden“ des Michael Altenburg aus jener Zeit. Bei Einblick in das Partiturbild mit seinen imitierenden Stimmen und den instrumentalen Zwischenspielen, die mehrfach die einzelnen Choralzeilen voneinander trennen bzw. miteinander verbinden, scheint es fast unmöglich, die Hinweise der Titelschrift: „Intraden mit sechs Stimmen, welche zuförderst auf Geigen, Lauten, Instrumenten und Orgelwerk gerichtet sind, darein auch zugleich eine Choralstimme aus dem

Gesangbuch des Herrn D. Martin Luther ganz zierlich, deutlich und vernehmlich von jedermann kann mitgesungen werden“ erfüllt zu sehen, zumal der Cantus firmus im Tenor liegt.

Daß die Durchführung unter Einbeziehung der Gemeinde aber auch in unserer Zeit nicht ausgeschlossen ist, habe ich auf einer Tagung in Bad Homburg (1935) mit einer völlig unvorbereiteten Fei ergemeinde selbst erfahren. Die an 500 zählende Teilnehmerschar nahm nach der vornsuzierten ersten Strophe die übrigen lebendig und mit sicheren Einsätzen auf. Die führende Menschenstimme innerhalb des Instrumentalchores (Frauen- und Männerstimmen), die Möglichkeit, den Cantus firmus auf der Orgel durch ein Rohrwerk hervorzuheben, die Aufstellung von je einem Bläser im Rundgang hinter dem Altar sowie auf der rechten und linken Empore, die ebenfalls den Cantus firmus spielten, halfen die singende Versammlung sicher führen. (vgl. Skizze auf S. 151)

Gerade diese Art der Bearbeitung eines Feierliedes in Form einer Intrade, wie sie für manche neuere Volkshymne in unserer Zeit schon geschaffen wurde,²² scheint nach der Erprobung ihrer Ausführbarkeit für unsere Volksfeiern ein empfehlenswertes Beispiel auch für die Einbeziehung aller Teilnehmer, nicht wie bisher Chor allein, zu sein.

Wie wird nun der Figuralgesang im contrapuncto simplici mit der Gemeinde ausgeführt?

Rücksichtnahme auf das Mitsingen der Gemeinde hatte Osiander bestimmt, den Cantus firmus in den Diskant zu verlegen und in seiner Vorrede zu den „50 geistlichen Liedern und Psalmen, mit vier Stimmen auf contrapuncts-Weise für die Schulen und Kirchen ... also gesetzt, daß eine ganze christliche Gemeinde durchaus mitsingen kann,“ zu fordern:

„Und wird Notdurft sein, daß die Mensur im Takt nach der ganzen Gemeinde gerichtet werde, damit der Choral und figurata musica fein beieinander bleibe und beide einen lieblichen Concentum geben.“²³

Sein Vorgehen im Sinne der Aktivierung der Gemeinde hat ihr Gegenstück im: Regensburgischen Kirchen-Contrapunct von Raselius, „mit fünf Stimmen also gesetzt, daß jedermann den Choral und bekannte Melodie jedes Gesangs ungehindert mitsingen kann.“²⁴

Auch im Alternieren ist die Mitwirkung der Gemeinde in jener Zeit an anderen Orten bezeugt. Tolle berichtet nach Gesius (1601):

„Der erste Teil des Gothaer Kantionals sieht für den Trinitatisgesang ‚Summum voce patrem‘ einen ‚chorus puerorum et puellarum‘ zum Alternieren vor. Dieses wird ohne Mädchen ausgeführt, indem ein Knabe mit Orgelbegleitung wechselweis mit dem mehrstimmigen Gesang des Chorus musicus singt. In beider Concent kann jedermann einstimmen, weil Melodie und Worte gut vernommen werden. Die Vortragsart liebt die Gemeinde sehr.“

Hier ist also ein Ansatz zur variatio per choros (Knabe — Chor) vorhanden, die Praetorius in seinem Werk so genial ausbaut.

²² vgl. die Sätze von Spitta, Blumensaat, Wolters, Stahmer u. a. S. 40, S. 48. S. 64, S. 107, S. 111, S. 120, S. 127 u. a. m. in: Das Bannorchester, Bd. 1.

²³ nach Gurlitt: a. a. O. S. 133.

²⁴ nach Gurlitt: a. a. O. S. 134.

Solange es sich nur um einen regelmäßigen Wechsel von Strophe zu Strophe, choraliter-figuraliter, wie die Beispiele der MS V vorsehen, handelt, waren Schwierigkeiten im Zusammensingen von Chor und Gemeinde wohl kaum zu befürchten. Sobald aber der regelmäßige Wechsel unterbrochen und der kunstvollen Figuralmusik einzelne Gemeindestrophen eingeräumt wurden, war der reibungslose Uebergang nicht mehr gewährleistet. Das hatte auch Praetorius beobachtet. Sein schon erwähnter Vorschlag bei der IV. Art, der Organist solle, „damit das Volk in der Kirchen stillhalte, mit einer starken Stimme in der Orgel dreinfallen und etwa nach drei oder vier Takten das Final machen“, scheint nicht überall von dem gewünschten Erfolg begleitet gewesen zu sein. Deshalb sieht er sich an der gleichen Stelle zu dem Hinweis genötigt:

„Dieweil aber an etlichen Orten, als ich selbst observieret und befunden, die Gemeinde in der Kirchen, sonderlich, ehe sie es gewohnt und recht innen wird, sich nicht wohl aufhalten läßt: So ist's fast besser, daß man sie den letzten Vers auch immer vollends hinaussingen lasse und dann alsobald denselben Vers noch einmal darauf zu musizieren anfangen und damit beschließe.“

Sein Bemühen richtet sich nun besonders darauf, das unmittelbare Einstimmen der Gemeinde mit dem Chor zu erreichen, einen Weg zu finden, auf dem nach dem Vortrag der eigentlichen Figuralmusik die Gemeinde unverzüglich zum Einsatz gelangt. Aus der mitgeteilten Anweisung der U ist in Erinnerung, daß der 1. Vers bzw. die erste Reihe choraliter mit der Gemeinde zu beginnen sei, „damit im Anfang der Gesang desto eigentlicher vernommen werde.“ Es zeugt für die feine Beobachtungsgabe des Praktikers, wenn MPC diese, auch in MS V empfohlene Intonierungsart in der Meg. wie folgt begründet (Z. 9):

„Daß ich aber in den deutschen Psalmen die erste Reihe oder Zeile choraliter gern anfangen ... und die folgenden Reihen fürder bis zum Ende figuraliter fortfahren lasse, ist die Ursache, damit man also das gemeine Volk mit dem Anfang des Chorals gleichsam zum Mitsingen anlocke und incitiere, sonst sie vermeinen, es wäre alles Figural und deswegen ganz und gar stille schweigen und nicht mitsingen möchten.“

Ein zweites Moment, dem Praetorius wie auch Osiander ihre Aufmerksamkeit zuwenden, ist die Frage des *Tempo*s. Was in Z. 1 der *Introductio pro cantore* der U beiläufig bemerkt wird, („damit man aufmerke, wie sie den Takt halten“), wird in der IV. *Præocupatio* Autoris desselben Bandes unter II ausführlicher behandelt:

„Den Takt belangend, so muß man sich darinnen, wie auch im Final und Aushalten eines jeden Verses oder Gesätzes, ja auch einer jeden Reihe oder Zeile, ganz und gar nach der Gemeinde in der Kirchen und wie es daselbst gebräuchlich, bequemen; damit überall beides mit dem Volk in der Kirchen und auch dem Choro Musico zugleich angefangen und geendigt und also keine Confusiones gemacht werden.“

Diese Rücksichtnahme muß bei einer so impulsiven Natur wie Praetorius, die sonst jede Neuerung erfolgsicher aufgreift, überraschen. Sie findet aber ihre Parallele bei einer ähnlich führungsfreudigen Persönlichkeit, die eben so bewußt ins musikalische Volksleben eingriff, kühne Aenderungen vertrat, aber in Bezug auf den Gemeindegesang fast resignierend empfiehlt:

„Wo die Leute ihre schleppende, gleichschreitende Sangesweise erbaulicher finden, da mögen sie dieselbe behalten, bis sie sich eines besseren besonnen haben.“²⁵

Mögen bei Riehl schlechte Erfahrungen mit der Orgelbegleitung (mangelhafter Zustand der Orgeln auf dem Dorfe und zuweilen ungenügende Spielfertigkeit der Organisten, die das Schleppen begünstigen), die Gelassenheit dieser Frage gegenüber verständlich machen, so kamen doch für Praetorius solche hemmenden Momente noch nicht in Frage. Hier hat neuzeitliche Praxis, geschult an den Erfolgen der musikalischen Erneuerungsbewegung, die Aufgabe, von der äußeren Belebung des Mituns der Gemeinde im Alternieren zur inneren Aktivierung von seiten des Tempos, zur seelischen Beschwingtheit zu führen.

Gerade in dem Vorhandensein eines vom Kantor geleiteten Singchores war die Möglichkeit gegeben, die Gemeinde zu einem frischen und lebendigen Gesang zu erziehen. Daß das Vor- und Mitsingen überzeugungsstärker und mitreißender wirkt, liegt in dem von der Atemtechnik und Stimmstärke her organisch naturgemäßen menschlichen Instrument. Viel leichter kann durch die führende Stimme die lastende, laute Singweise der Masse in schwingende Bewegung umgeformt werden, bei der es gar nicht erst zu einem Wettstreit mit der meist zu starken Orgelbegleitung kommt.

Die Verpflichtung zur bewußten Führung des Gesanges des Volkes ist gerade in unseren Tagen wieder akut geworden. Die Anordnung des Führers, das Deutschlandlied hymnischer, das Horst-Wessel-Lied kämpferischer zu singen, bedingt eine Umstellung in der an fast allen Orten zu beobachtenden umgekehrten Singweise. Selbst bei Feiern unter Beteiligung von Zehntausenden kann man aber inmitten der Volksgenossen immer wieder erleben, wie bewußtes Singen der Nationalhymnen führend auf den Umkreis der Mitsingenden wirkt.

Damit ist zugleich der methodische Weg zur Erreichung eines innerlich lebendigen Singens der Fei ergemeinde gekennzeichnet: Führung durch Chor bzw. Kapelle, wie sie in letzterem Falle durch das nur andeutende Hilfsmittel der Metronomisierung gegeben ist, einerseits und Verteilung von führenden Stimmen (Kinder oder Erwachsene) als „Zellen“ in der „Masse“ andererseits.

Im übrigen hatte man auch in damaliger Zeit schon ein feines Empfinden für lebendigen Gesang und wußte, daß Schleppen und Langsam-singen nicht mit echter Feierlichkeit und Innerlichkeit gleichzusetzen sind. Das bezeugt H. Schütz in seiner Vorrede an den „Gutherzigen Leser“ im Becker'schen Psalter:²⁶

„Indem ich erstlich nach Art der alten Kirchengesänge mich richten und doch auch nach heutiger Musik accommodieren müssen, dahero nicht allezeit der Breven und Semibreven, sondern meistens der Minimen, Semiminimen gebrauchet, zu dem Ende, damit der Gesang nicht allein lebhafter, sondern auch die Wort nicht allzu lang ausgedehnet, besser verstanden und ein Psalm desto eher ausgesungen werden könnte, bevorab, weil man diese geschwinden Noten, wenn nach

²⁵ W. H. Riehl: Die Kirche als Kunstschule.

²⁶ GA XVI, S. 5.

heutiger Art man sie in einem recht mäßigen Takt singet, der Gravität des Gesanges nichts benehmen, ja auch die alten Kirchengesängeselbst, ob sie schon in langsamen Noten gesetzt, doch mit geschwinderem Takt in christlicher Versammlung gesungen werden.“

Indirekt bezeugt auch Praetorius die Gewohnheit des lebhaften, hier allerdings wohl „spannungslosen“ Singens an der Stelle, wo er vom Charakter des Stückes her ausdrücklich einen langsamen „Takt“ fordern muß:

„In dieser Litanei muß man mit höchstem Fleiß in Acht nehmen, daß ein gar sehr langsamer Takt cum summa gratia gehalten werde. Und weil man in den meisten Schulen gemeinlich eines geschwinden Taktes angewohnt, so muß ein Musikus und Kantor mit aller Macht und Ernst steif halten, damit er nicht durch das Festinieren und Eilen der Knaben sich vom langsamen Takt verführen lasse, sonst verliert diese Litanei alle ihre gratiam.“ (Z. 1 zur großen Litanei. GA 20, S. 14.)

Im Alternieren ist die Führung des Singens von der leitenden Person des Kantors oder Kapellmeisters und den begleitenden Instrumenten auf die Sache selbst übergegangen. Es gemahnt an die schon bekannten Erklärungen des „concertare“ als eines Wettstreites der musizierenden Kräfte, wenn Smend als berufener Wiedererwecker des Wechselgesanges neben seinen ästhetischen und sachlichen Vorzügen als subjektiven Ertrag die „ungeheure Belebung der Seelen“ hervorhebt:

„Die Aktivität aller, selbst der nicht sangestüchtigen Gemeindemitglieder, kann nicht besser sichergestellt werden, als durch dies gegenseitige Sichanfeuern, Reizen und Aufrufen. Die jeder singenden Gruppe vergönnten Pausen werden nicht nur zu Momenten der Ruhe und Kraftsammlung, sondern zu fast ungeduldig ertragenen Unterbrechungen der eigenen Tätigkeit. Diese ungemein erfrischende und belebende Wirkung des Wechselgesanges gibt sich auch in den kirchlichen Musikfeiern zu spüren, in denen man dem Volke, statt es zu völliger Rezeptivität zu veranlassen, das Recht der Mitwirkung zuerteilt.“

Genau besehen, ist die Form des Einbeziehens der Gemeinde bei Praetorius nichts anderes, als die Ausgestaltung des Alternierens, wie es als altkirchliches liturgisches Prinzip der Reformation überkommen war, zu einem kunstvollen Wechselgesang. Smend hat von den Chören der Antike her bis auf Luther nachgewiesen, wie der Reformation durch die Einführung des Gemeindegesanges als Choral gerade der Wechselgesang der alten Kirche abhanden gekommen ist. Nach ihm scheint das Gesangbuch der Böhmisches Brüder (1544) den Ruhm beanspruchen zu dürfen, die Neugestaltung des Alternierens durch das evangelisch kirchliche Volkslied herbeigeschafft zu haben.

W. Ehmann vertritt in seiner Abhandlung über „Joh. Walter, der erste Kantor der protestantischen Kirche“ demgegenüber den Standpunkt, daß die Reformation die von dem spätmittelalterlichen Hymnengesang übernommene Aufführungspraxis des Alternativ-Singens als Hauptprinzip bewahrt hat. Auch er hebt für die praktische Ausführung hervor:

„daß diese Musik nicht im Anhören, sondern allein im Mitmachen ihre Kräfte offenbart. Das Alternatimmusizieren bringt das tätige Ineinander aller zur Verfügung stehenden Gruppen anschaulich und wesentlich zur Geltung. Diese Kunst will nicht Klangreiz, sondern Aktivität wecken. Sie ist keine Hörmusik, sondern Zweck- und Werkmusik im eigentlichen Sinne.“

Es ist nicht überraschend, daß Smend in der Zeit, die von dem wiederentdeckten Genius Bach überstrahlt wurde, neben dem er Heinrich Schütz in seiner unterschiedlichen Eigenart zuerst mit wenigen erkannte, dessen große Zeitgenossen auf der liturgischen Seite, Praetorius, übersah und zu der Feststellung kam, daß der Wechselgesang nach dem Vorbild der Böhmischen Brüder nur in beschränktem Maße Aufnahme fand, bis erst Klopstock für das wechselweise Singen Verständnis zeigte und auch praktisch dafür einstand.

Die belebende Kraft der *variatio per choro*s, die Praetorius bereits in MS I so beredt rühmt und die er, von seinem inneren Lehrauftrag getrieben, zum Hauptprinzip seines musikalischen Schaffens macht, beschreibt Smend als überzeugter Verfechter und erfahrener Gestalter des Wechselgesanges, über den engen kirchlichen Rahmen hinausgreifend:

„Zum Wesen des öffentlichen Gottesdienstes wie jeder Versammlung von Gleichgesinnten gehört ein Verkehr der Geister, an dem sich alle irgendwie gebend und nehmend beteiligen. Daher vollzieht sich innerhalb der zu gemeinsamer Feier vereinigten eine Teilung in verschiedene Gruppen handelnder Personen. Das kann auf mancherlei Weise geschehen. ... Es können Einzelstimmen zur Verwendung kommen oder ganze Gruppen oder beide nebeneinander. Man mag Männer und Frauen zum Wettstreit ordnen oder Kinder und Erwachsene oder gemischte Heerlager, Kunstsänger im eigentlichen Sinne und schlichtes Volk.“

In dieser anschaulichen Gruppierung findet sich kurz zusammengefaßt alles das, was Praetorius in seinen schon wiedergegebenen Vorreden eingehend beschreibt, insbesondere in der III. *Introductio* zur U, S. VIIIff. Uebersichtlich geordnet sind es folgende Möglichkeiten:

1. Zeile choraliter, die übrigen figuraliter mit der Gemeinde.
- 1., 3., 5. Zeile: Einzelstimme, 2., 4., 6. Zeile: Chor mit der Gemeinde;
1. Strophe: figural, fugweis (Chor);
2. Strophe: choraliter, (Gemeinde);
3. Strophe: figuraliter simpliciter mit der Gemeinde usf., zeilenweis per choro, im Wechsel und zusammengefaßt.

Spürbar gewinnt in dieser registerartig gesteigerten Trennung und Kopplung der Kräfte das musikalische Temperament in Praetorius das Uebergewicht über das liturgische Feingefühl. Es gilt, den Hörer überhaupt erst einmal zu einem Teilnehmenden zu machen und dabei ästhetisch nicht allzu empfindlich zu sein.

Die mahnenden Worte Smends:

„Nur sollte man hierin (im zeilenweisen Wechsel) ja Maß halten, damit nicht die dichterischen und melodischen Einheiten zersplittert und zersfaser werden noch auch kritische Köpfe gegen das Prinzip selbst einwenden, was nur wider zu weit getriebene Praxis sprechen würde.“

könnten ebenso gut auf Praetorius zurückbezogen wie auf einzelne Vorschläge seines Schülers²⁷ gerichtet sein, dessen grundsätzliche und beispielgebende Arbeit über den Wechselgesang sonst recht ergiebig ist.

Doch handelt es sich bei Praetorius durch Einbeziehung von geschulter Kantorei und Instrumentalcappella um die später nur noch „fest-tägliche“ Form des Wechselgesanges, für die Smend zur Rechtfertigung des Einsatzes der Einzelstimme auf die Solostimme in Bachs Kantaten verweist.

Bezieht sich die bisher dargestellte Form des Alternierens auf die Auflockerung der Strophen ein und desselben Liedes, so findet sich bei MPC auch schon die „besondere wirkungsvolle ... kettenartige Verknüpfung zweier Lieder“, und zwar der „Wechsel lateinischer und deutscher Liedertexte, der in Westfalen vielfach die einzig und lange erhalten gebliebene Form des Wechselgesanges darstellte.“²⁸

In der Meg., der Sammlung von 14 Magnificatkompositionen, sind die ersten drei Stücke auf den Wechselgesang mit der Gemeinde gerichtet, für den die Anweisung in der Nota ad lectorem musicum Z. 6 und 7 lautet:

„So habe ich auch, welcher Gestalt die ersten drei Magnificat in der Kirchen von mir angeordnet worden, ob solcher Art vielleicht jemanden gefallen und sich danach richten möchte, wiewohl denen, so es besser wissen, unvorgreiflich anzeigen und berichten wollen. Also daß ich die lateinischen Verse im 1., 2., 3. Magnificat mit 5 Violon Gamba ... in ein klein Positiv oder stilles Regal und Clavicymbel mit einer Lauten und nicht mehr als eine Stimme den Diskant oder Tenor viva voce darein musizieren lassen. Darauf alsdann der deutsche Gesang, welcher nach einem jeden lateinischen Vers im Magnificat folgt, mit Cantoribus allein oder zugleich mit blasenden Instrumenten als Zinken und Posaunen, wo man sie haben kann, in die Orgel oder Regal eingestimmt, und ist so fortan mit einem Vers um den andern verfahren worden.

Man kann aber anstatt derselben dabei gesetzten deutschen Lieder zwischen jedem Vers entweder ein Gesätz aus dem Weihnachtsgesang: Christum wir sollen loben schon ... mit der christlichen Gemeinde choraliter und figuraliter anfangen und also einen Vers um den andern aus dem Magnificat und deutschen Gesänge bis zum Ende desselben ausführen. Oder aber aus dem 5. Teil der deutschen Musarum Sioniarum das 84. oder 86. Puer natus in Bethlehem & dazwischen singen und zugleich auf der Orgel miteinstimmen.“

Zweifellos ist von Praetorius bei dieser Form der Einbeziehung der Gemeinde nicht nur an die Belebung des Gemeindegesangs, sondern auch an die Weckung des Wortverständnisses gedacht. Das zeigt sich in der Pol. cad. Nr. 12: Puer natus: Ein Kind geboren, ... wo sogar die Wiederholung der lateinischen Strophen deutsch durch die Gemeinde empfohlen wird:

„So schickt sichs auch gar fein, wenn man zwischen dem 1. und 2. Teil die 8 Verse oder Gesätze, als ichs im Generalbaß dabei gezeichnet, das Volk in der Kirchen choraliter singen und darauf den andern Teil auch zu musizieren anfängt. Oder wenn der 1. Teil mit dem lateinischen Text allein zum Ende gebracht, so gefällt mir nicht übel, daß man aus dem Gesangbuch von vorn anfangt: Ein Kind geboren zu Bethlehem ... und

²⁷A. Meyer: Der Wechselgesang im evang. Gemeindegottesdienst ...

²⁸ Smend: a. a. O.

die folgenden deutschen Verse alle nacheinander (ohne die lateinischen) mit der Gemeinde in der Kirchen choraliter hinwegsingt ... dasselbe wird nun im 2. Teil figuraliter wieder zu musizieren angefangen, und wenn es zum Ende, so beschließt man mit der Gemeinde choraliter: für solche gnadenreiche Zeit ..., da dann der Organist mit dem ganzen Werk in der Orgel zugleich mit drein und also mit vollem Chor beschließen kann.“

Auch in diesen scheinbar nebensächlichen Momenten offenbart sich wieder die charakteristische Seite des protestantischen Kultus im allgemeinen und die liturgische Haltung des Praetorius im besonderen: die Wortbedingtheit, Concio in der Cantio, der Lehrer und Führer durch die Musik vor dem Musiker an sich.

In der U findet sich bei der IV. Praeocupatio als NB. noch eine ausführliche Anleitung, wie für jede Festzeit des Jahres ein Magnificat durch Einfügung eines passenden deutschen Gemeindegesanges zum Wechselgesang gestaltet werden kann:

„In meiner Megalynodia hab ich im Anfang drei Magnificat, dazwischen deutsche Lieder auf Weihnachten und Ostern zum Gebrauch gesetzt, und könnten fast auf alle Feste durchs ganze Jahr solcher Gestalt etliche Magnificat, nach eines jeden Gefallen, angeordnet werden: also daß die lieblichsten deutschen Lieder, so sich auf ein jedes Fest schicken, auserlesen und zwischen jeden Vers des Magnificats, so auf dem Chor mit Cantoribus in die Orgel (weil doch ohne daß der Organist allzeit zwischen jedem Vers des Magnificats auf der Orgel respondieren muß) musiziert und gesungen werden. Allein daß man aus dem Orlando, Collectaneis Casparis Hasleri, Hieronymo Praetorio, Vulpio, Demantio und anderen Autoribus ein Magnificat aufsuche, das im Tono oder Modo mit solchem deutschen Gesange accordiere.“

Zum Exempel werden nun eine Reihe von deutschen Liedern aus dem V. und VI. Teil der MS benannt, die nach Inhalt und Tonart zu dem festtäglichen Magnificat passen.

Ein Bedenken kann der Musiker unserer Zeit bei dem Mitsingen von Männer- und Frauenstimmen zu einem vierstimmigen Satze meist nicht unterdrücken: das der Oktavierung der Melodie. Beim instrumental-besonders orgelbegleiteten Gesange wird diese Tatsache anstandslos hingenommen, dagegen beim gemeindemäßigen Einstimmen in die Melodie zum mehrstimmigen Chorgesang aus der Gewöhnung an die Stimmführungsgesetze des a cappella Satzes zumeist abgelehnt. Bestrebungen, die Hörerschaft etwa in Kantaten oder Oratorien von Bach bei den „einfachen“ Choralsätzen mitsingen zu lassen, scheiterten mit an dieser, für viele Dirigenten zu ungewöhnlichen Sachlage.

Dabei ist, wie ich erst jetzt feststelle, das Mitsingen der Gemeinde bei Chorälen in Kantaten und Oratorien aus der unmittelbaren Bach-Überlieferung bezeugt. Fr. Rochlitz, 1782—89 Alumnus der Thomasschule unter Kantor Doles, einem Schüler Bachs, erwähnt die Beteiligung der Gemeinde als eine Selbstverständlichkeit. (Abhandlung über die Kantate „Ein feste Burg“ in der Sammlung: Für Freunde der Tonkunst):

„Diesen (den Choral) nimmt nun Nr. 8 mit seiner vierten und letzten Strophe ... wieder auf, aber ganz einfach als vierstimmigen Kirchenchoral, in welchen die Gemeinde mit einstimmen soll.“

Daß es sich hierbei nicht um einen Wunsch von Rochlitz oder um eine erst unter Doles eingeführte Neuerung handelt, beweist die programmatische Forderung nach Einbeziehung der Gemeinde in dem Aufsatz über: S. Bachs große Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes. Am Ende seines geschichtlichen Rückblicks über die Entwicklung des Oratoriums gibt Rochlitz die Worte des Leipziger Superintendenten S. Deyling bei seinen Neugestaltungsvorschlägen an J. S. Bach wieder:

„An den Hauptmomenten haltet Ruhepunkte und legt ihren Inhalt der Gemeinde näher ans Herz (nämlich in der Arie); und damit wir Alle uns immer von Neuem dazu erfrischen, immer von Neuem die Herzen erheben und richten, flechtet fleißig wohlgewählte Verse Allen bekannter Kirchenlieder ein, in welche die Gemeinde einstimmen kann.“

Bach selbst aber bekundet durch den Gebrauch von Oktaven und Unisoni für seinen Chor, daß er beim Einstimmen der Gemeinde zu seinen vierstimmigen Sätzen keine Bedenken gehabt hat. Um die einmütige Zuversicht nachdrücklichst zu unterstreichen, läßt er in der 3. Strophe: Und wenn die Welt voll Teufel wär ... (Kantate: Eine feste Burg) den Chor durchweg einstimmig, also in Oktaven und im Unisono, zu den obligaten Instrumenten singen.

Die praktische Durchführungsmöglichkeit habe ich in Aufführungen mit Werken Bachs und Händels erprobt. In einer Bach-Feier des Gymnasiums zu Bad Homburg (1935), wurde der festliche Ausklang mit dem Schlußchoral aus der Kantate Nr. 79 (Melodie: Wach auf mein Herz und singe) auf den Text: Nun laßt uns Gott den Herrn ... gemeinsam von allen Ausführenden (Schülersing- und Instrumentalchor und teilnehmende Gäste) gestaltet. Die Tonart liegt günstig für den gemeinsamen Gesang: G-Dur. Der Bach'sche Chorklang wurde in keiner Weise durch die mitsingenden Männer- und Frauenstimmen gestört, der Aufruf des Textes zum gemeinsamen Preise so lebendig aufgenommen und erfüllt, daß die Hörerschaft, gepackt von dem Erlebnis, als Feiergemeinde auseinander ging ohne eine Hand zu rühren. Die gleiche Erfahrung machte ich im nächsten Jahre in einer Händel-Feier mit dem gemeinsam gesungenen: „Seht, er kommt mit Preis gekrönt.“

Uebrigens fordert Fritz Reuter in seinem „Spiel vom deutschen Bettelmann“ (Dichtung von Ernst Wiechert, Oratorium für Soli, Gem. und Männerchor und großes Orchester) ebenfalls das Einstimmen der Hörer im Schlußchoral: Nun laßt uns gehn und treten ... Reuter bringt den 4-st. Satz für Gem. Chor auch im Orchester, ohne die obligaten Hörner bei Bach.

Nun muß auch der kritische Hörer ebenso, wie es Praetorius an der Blockflöte nachweist, (vgl. S. 114/15) zugeben, daß der Zusammenklang von Männer- und Frauenstimmen im Unisono weniger den Charakter eines Oktavierens im Sinne des strengen Satzes als den einer anderen Färbung des Einzelklanges trägt.

Am besten überzeugt sich der Musiker von der Tatsache, daß Unisoni von Männer- und Frauenstimmen (d. h. also Oktaven) den Charakter

des nur anders gefärbten Einklanges annehmen, an Beispielen, in denen ein unserer Zeit näher stehender Meister um der Ausdruckssteigerung willen zu diesem Stimmführungsprinzip greift.

Im 2. Chor seines „Deutschen Requiem“ läßt Brahms zu den Worten: Denn alles Fleisch, es ist wie Gras und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blumen, sämtliche Chorstimmen in Unisoni und Oktaven singen und erzielt damit die Wirkung eines einmütigen Ausdrucks. Auch am Schluß des 4. Chores wird der bewundernde Ausruf: Wie lieblich sind deine Wohnungen ... ein- und zweistimmig (Sopran-Tenor, Alt-Baß) in Unisoni bzw. Oktaven nicht als ein Abfall gegenüber dem textlich gleichlautenden Anfang im 4-st. Satze empfunden. Vielmehr trägt der Schluß den Charakter einer Steigerung trotz der Vereinfachung, ohne daß der Hörer an Oktaven und Unisoni denkt.

Praetorius begründet die Statthaftigkeit des Einstimmens zu einem Chorsatze, was Osiander offenbar keine Bedenken verursachte, auch von der praktischen Notwendigkeit her. In der IV. Praeoccupatio zur U wird die Zulässigkeit der Unisoni und Oktaven im Diskant und Baß der mehrchörigen Werke untersucht und für den Diskant festgestellt:

„Nebendem ist allhier auch zu wissen, daß ich in diesen zwei-, drei- und vierchörigen Cantionibus die Discant und Bässe meistens in unisono gesetzt.

Den Diskant, damit der Choral in allen Choren an unterschiedenen Stellen und Enden überall eigentlicher angehört und von dem gemeinen Volk in der Kirchen desto besser in Acht genommen werden kann. Und schadet gar nicht, daß der Choral bisweilen in octava inferiore in dem Tenor oder Alt gehört werde, dieweil ohne das der Choral von der ganzen Gemeinde zugleich hoch und tief in eiteln Octaven und unisonis gesungen wird.

Daher denn auch nicht schaden kann, daß in den dreichörigen in Manglung der Diskantisten ein Tenorist den Cantum dritten Chori in Octava inferiore singe. Denn ob es gleich, wenn die Chor zusammen-treffen, mit den andern beiden Diskanten primi und secundi chori eitel Octaven sein, so kann es doch daher, dieweil die ganze Gemeinde in der Kirchen klein und grob mitsinget, also daß die Jungfrauen und Weibsvolk mit den Diskantisten, das Mannsvolk aber in der Oktav mit den Tenoristen einstimmig, passieren und entschuldigt werden. Weil doch hierinnen nicht so sehr auf die Kunst sondern vielmehr, daß hierdurch das gemeine Volk Gott zu loben und mit einzustimmen gelocket und angetrieben werde, gesehen wird.“

Doch sei auch nicht die Warnung übersehen, die MPC an gleicher Stelle dieser Freiheit im Umgang mit den Regeln des strengen Satzes beigt:

„Doch muß solches nicht ganz und gar in abusum gezogen, sondern allein in dieser Art, mit der Gemeinde einzustimmen, gut verstanden werden.“

3. Der Gebrauch der Instrumente.

„Es ist frommen Herzen aus Gottes Wort bewußt und wohlbekannt, daß je und alleweg bei dem Volk Gottes in gottseligen Versammlungen nicht allein sonsten an sich Gottes Wort fleißig getrieben, sondern auch in

Psalmen und geistlichen Liedern gefasset und gesungen, und also auch gesangsweise der allmächtige Gott gelobet und gepreiset worden. ... Es ist aber bei dem Gesang allein nicht geblieben, sondern es sind auch allerlei Instrumente, als Pauken, Posaunen, Harfen daneben und dazu gebraucht..., kann noch heutigestages ohne Sünd wohl geschehen, daß man unterweilen eine gute Motett und Instrumenta Musica mit unterlaufen läßt. Man soll sich aber befleißigen, daß soviel wie immer möglich, der Text und die Worte auch vernommen werden können.“ (MS V, Vorrede S. VII.)

Dieser Hinweis auf den Gebrauch der Instrumente aus der Feder des Hofpredigers D. Basilius Sadler zu Wolfenbüttel, dem es als einzigen vergönnt ist, im Gesamtwerk seines Kapellmeisters sich an „den christlichen Leser“ zu wenden, kennzeichnet nochmals die Rangordnung, die Praetorius den Ausführungsfaktoren seiner Kompositionen zuweist. Mit dem Wunsche, daß stets der Text „soviel wie immer möglich“ auch vernommen werden solle, unterstreicht der Prediger nicht nur eine von der Wortverkündigung her verständliche Forderung, sondern weiß sich mit seinem Musiker im Bemühen um die rechte Sinnerfüllung aller kirchlichen Tonkunst eins.

Trotzdem wird von dem vielseitigen Meister die Frage der Instrumente nicht etwa nebensächlich behandelt. Ein ganzes Buch seiner theoretischen Schriften: *De Organographia*, Sy. II, ist ihrer Beschreibung und ihrem Gebrauche gewidmet, und in den Pol. fehlt es nicht an genau angegebenen Besetzungswünschen in Bezug auf die Art der Instrumentengruppen.

In der Einleitung zur „*Organographia*“ wendet er sich gegen die „vom gemeinen Mann“ beliebte Verengung des Begriffs Instrument, von dem das Wort

„gar specialiter, als nämlich von einem Clavicymbel Symphony, Spinett Virginal und dergl., sowohl auch der Name Instrumentist allein von einem, der auf einem solchen vorgedachten Clavicymbel oder Symphony schlagen und wie es in den Niederlanden genannt wird, spielen kann, verstanden und ausgesprochen wird. So kann doch solches nicht passieren und ist unrecht.

Denn weil das Nomen instrumenti gar generale und auf alle Instrumenta musicalia, praesertim univoca oder Ornament-Instrumenta, wie sie im Tomo tertio genennet, als da sind Zinken, Posaunen, Flöten, Geigen und wie die andern alle Namen haben mögen, referieret und gezogen werden muß, so kann es also eng nicht gespannt noch in specie auf ein einiges Instrumentum omnivocum allein referieret werden. Und daher muß man auch diejenigen, die auf der Symphony oder Clavicymbel spielen können, nicht insgemein Instrumentisten, sondern ad differentiam Organisten nennen.“

Diese Klarstellung zeugt einerseits für die schon im 1. Teil gekennzeichnete Folgerichtigkeit seines Denkens und läßt andererseits einen aufschlußreichen Einblick in die innere Einstellung des „einfachen Mannes“ zu der Klangwirkung der einzelnen Instrumente, damals wie heute, tun.

Die Tatsache, daß in der Hausmusik bis vor einem Jahrzehnt das Klavier, also ein Harmonieinstrument, als das bevorzugte Instrument galt, daß die meisten Eltern es entschieden ablehnten, ihre Kinder ein Streich- oder Holzblas-Instrument erlernen zu lassen, „weil man

ja darauf keine Musik machen könne“, d. h. der Harmonie entbehren müsse, daß der „einfache Mann“ am liebsten zum „Schifferklavier“ greift, daß die Jugendbewegung zunächst die Gitarre und Laute wieder hervorholte, weil man Akkorde greifen, also harmonisch begleiten konnte, daß die Mundharmonika sich bei den Kindern besonderer Beliebtheit erfreut, weil sie „Harmonie“ — wenn auch in primitivster Weise — zur Melodie bietet, läßt den Vorwurf an die damalige Zeit, daß sie besonders „klanghungrig“ gewesen sei, in einem ganz anderen Lichte erscheinen. Vielmehr darf in dem Streben nach Harmonieentfaltung eine natürliche Anlage unseres Volkscharakters gesehen werden. Wenn Eichenauer auch die Polyphonie als „ewige Sprache“ der deutschen Seele bezeichnet, so gibt er doch in seinem Buche „Musik und Rasse“ bei Eintritt des Generalbaß-Zeitalters zu, daß auch auf diesem Gebiete der Deutsche mit aller Inbrunst das neue musikalische Gestaltungsprinzip aufgreift.

Wir folgen bei unserer Betrachtung der Einsatzmöglichkeiten der Instrumente der Einteilung, wie sie Praetorius in seiner Klarstellung gibt und im Sy. III besonders erläutert. Er unterscheidet zwischen Omnivoca- und Univoca-, oder zwischen Fundament-(Harmonie-) und Ornament-(Melodie-)Instrumenten. (S. 94/95)

a) Fundament-Instrumente.

„Omnivoca- oder Fundament-Instrumente sind diese, so alle voces oder Stimmen eines jeden Gesanges führen und begreifen können und also das ganze Corpus und vollkommene Harmonie aller, sowohl der Mittel- als Unterstimmen oder Parteien, sowohl in Vocali- als Instrumentalmusica auf sich erhalten, als da sind: Orgeln, Positiv, Regalwerk, starke doppel-, drei- und vierfache Clavicymbel.

Und hierher können auch die Spinetten, Lauten, Theorben, Doppel-Harfen, große Zithern, Lyren & wenn man sie als Fundament-Instrumenta, meistens aber nur zu einer einzigen, zwei oder drei Stimmen in einer stillen und eingezogenen Musik gebraucht, referiert werden. Sonsten, in einer starkschallenden, mit vielen und mancherlei Personen besetzten Musik, sind sie besser zur Zier- und als Ornament-Instrumenta zu gebrauchen.“

Unter den zahlreichen Fundament-Instrumenten, von denen eigentlich nicht nur die Spinetten, Lauten, Theorben (im Gitarre- und Lautenspiel wurde bei der Wiederbelebung das Melodiespiel gefordert und dringlich empfohlen), sondern alle übrigen zum Ornamentenspiel herangezogen werden können, nimmt die Orgel bei Praetorius eine bevorzugte Stelle ein. Ihr widmet er eine Charakteristik, die im modernen Sinne ein „Lobpreis der Königin der Instrumente“ genannt werden kann:

„Dieses vielstimmige liebliche Werk begreift alles das in sich, was etwa in der Musik erdacht und komponiert werden kann und gibt so einen rechten natürlichen Klang, Laut und Ton von sich, nicht anders, als ein ganzer Chor voller Musikanten, da mancherlei Melodien von junger Knaben und großer Männer Stimmen gehört werden. In summa: die Orgel hat und begreift alle anderen Instrumenta musica, groß und klein wie die Namen haben mögen, alleine in sich. Willst du eine Trommel, Trompete, Posaune, Zink, Blockflöte, Querpfeife, Pommern, Schalmey, Dolcia, Ranket, Sordun, Krummhorn, Geige, Leier hören, so kannst du dieses alles und noch viel andere wunderliche Lieblichkeiten mehr in diesem künstlichen Werk haben, also daß, wenn du dieses Instrument hast und

hörest, du nicht anders denkst, du habest und hörest die anderen Instrumente alle miteinander. Ich geschweige, daß auf der Orgel oft ein schlecht Erfahrener dieser Kunst vortreffliche Meister auf andern Instrumenten übertreffen kann, sintermal diesem Werk recht ins Maul zu greifen, zugleich Hände und Füße gebraucht werden. Und die Wahrheit zu bekennen, so ist keine Kunst so hoch gestiegen, als eben die Orgelkunst, denn der Menschen subtile Spitzfindigkeit und fleißiges Nachdenken hat es dahin gebracht, daß sie nun gänzlich ohne einen ferneren Zusatz wohl bestehen bleiben kann und sich ansehen läßt, daß zu ihrer Perfection und Vollkommenheit nichts weiter mangle, desiderieret oder hinzugesetzt und vermehrt werden könne.“

Gewiß darf diese Auslassung nicht als eine Empfehlung der späteren Orchester- und Additions-Orgel gewertet werden. Sie läßt aber in der Wertung des Instrumentes als Vertreter für andere (leichtere Spielbarkeit) den wirklichkeitsnahen Praktiker erkennen, der ähnliche Schwierigkeiten mit offenem Blick erkennt, wie sie unsere Chorleiter heute noch weithin zu überwinden haben, wenn sie etwa eine Kantate von Bach in einer Kleinstadt musizieren wollen.²⁹

Praetorius behandelt in der „Organographia“ die Orgel erst nach den Melodie- und den übrigen Fundament-Instrumenten, dann allerdings auch in besonderer Breite (S. 81–203). Sie nimmt aber infolge ihrer Vielseitigkeit in der praktischen Verwendung den ersten Platz in seinem Instrumentarium ein. Dabei ist es wichtig zu unterscheiden, daß sie, entsprechend den Gruppen der Mehrhörigkeit, in zweifacher Weise eingesetzt wird.

In der ersten Gruppe einschließlich der U, die noch nicht unter der Vorherrschaft des Generalbaß' steht, dient sie im engeren Sinne als Ersatz fehlender Vokalstimmen. Auf diesen Gebrauch verweist ausdrücklich Z. III des Typographus Lectori Musico in MS V:

„So kann man auch in 79, 126, 142 u. a. dergl. (wie auch in allen denen in den ersten vier Teilen, da man alle Stimmen nicht besetzen kann) zween Diskantisten allein in die Orgel singen lassen, denn dieselbigen sonderlich dahin gerichtet. Dabei wird aber der Organist alle Stimmen mit Fleiß in acht nehmen, daß er in denselben sowohl als andern alter und neuer Autoren Compositionen die Mittelstimmen eigentlich also, wie sie der Autor gesetzt, im Schlagen führe und tractiere.“

Für mehrhörige Stücke wird dasselbe Prinzip in der Anmerkung zur „Großen Litanei“ (G. A. Bd. 20, S. 14, Z. 3) bezeugt:

„So deucht mich nicht uneben sein, daß der erste Chor auf der Orgel mit einem gar lieblich Stimmwerk oder mit Violen, Lauten u. dgl. lieblichen Instrumenten musiziert und der Cantus von einem oder zween Knaben darein gesungen werde. Der andere Chor aber mit dem ganzen choro musico vocale, und wo mans haben kann, mit Zinken und Posaunen daneben respondiende.“

²⁹ Bevor ich in Bad Homburg für meinen Chor eine Bach-Trompete beschafft und sich ein Liebhaber zur beachtlichen Beherrschung des Instrumentes herangebildet hatte, schlug mir bei Versagen anderwärts herangezogener Bläser einst der begleitende Organist vor, die Trompetenstimme von ihm auf der Orgel ausführen zu lassen. Das Sy. II mit obigen bezeichnenden Ausführungen war zu der Zeit noch gar nicht im Neudruck erschienen.

Für diese, besonders in den mehrhörigen Werken mit acht bis zwölf Stimmen gar nicht einfache Aufgabe, wird in MS VII, Nota Z. 2 zur Uebung versprochen:

„So hat vors andere der Autor auf etliche Organisten inständiges Anhalten vier deutsche Psalmen ohne Text in diesem siebenten Teile hinten-an drucken lassen, damit ein angehender Organist, welchem sie etwa gefallen möchten, dieselben also zum Gebrauch aus den Noten wiederum in die Tabulatur bringen könne.“

Der Organist als Vertreter der Singstimmen hat hier also keinerlei Freizügigkeit, darf sich nicht auf das Greifen von Akkorden verlassen, die vielleicht nach der Melodiestimme allein richtig sein könnten, sondern muß der Stimmführung des Komponisten in allen Einzelheiten folgen.

So fordert es auch H. Schütz in seiner „geistlichen Chormusik“ von 1648, in der er ausdrücklich vor den Gefahren des Komponierens nur im Generalbaßstil warnt, da

„außer Zweifel ist, daß in dem schwersten Studio contrapuncti niemand andere Arten der Komposition in guter Ordnung angehen und dieselbigen gebühlich handeln und tractieren könne, er habe sich dann vorher in dem stylo ohne Bassum continuum geübet.“

Deshalb fordert er vom Organisten:

„Endlich, da auch jemand von den Organisten etwa in dieses mein, ohne den Bassum continuum eigentlich aufgesetztem, Werklein wohl und genau mit einzuschlagen Beliebung haben und solches in der Tabulatur oder Partitur abzusetzen sich nicht verdrießen lassen wird, lebe ich der Hoffnung, daß der hierauf gewandte Fleiß und Bemühung ihn nicht allein (nicht) gereuen, sondern auch diese Art der Musik destomehr ihren gewünschten Effekt erreichen werde.“³⁰

Der „Anfahende“ braucht nicht an die großen Meister wie Bach, Beethoven, Wagner u. a. erinnert zu werden, um zu ermessen, welch bildende Kraft in einem so eingehenden Studium von Meisterwerken liegt.

Darüber hinaus ist Praetorius aber ein überzeugter Anhänger der Generalbaß-Notierung, und zwar weniger ob der Bequemlichkeit des Kompositionsstiles als wegen des praktischen Nutzens, für den er in seiner fortschrittlichen Haltung als Lehrer (vgl. Kap. I, S. 16) eintritt. Auch mit dem Generalbaß läßt sich der alte Stil vereinbaren und es scheint geradezu den bequemen Organisten ins Stammbuch geschrieben zu sein, wenn er in dem Kapitel: De Basso Generali seu Continuo (Sy. III, S. 103) als Beispiel anführt:

„Dieweil aber ihrer etliche vermerkten und erkannten, daß man viel Dissonantien hörte, wenn man solchen Baß also schlecht und simpliciter hinwegmachte, dieweil die musikalischen Regeln ein jeder nach seiner Art, Capriccio inclination und Gutdünken anzieht, so war es hochnötig, solche Mittel zu erfinden, dadurch man denselben recht justamente und also, daß keine errores gehört würden, schlagen könnte, und soviel als immer möglich nach der Composition des Autores richtete; welches dann anderer Gestalt und leichter nicht geschehen können, als durch dies Mittel der Nummern oder Zahlen, durch die auch ein jedweder kleiner Knab, wenn er sich dieselben nur ein wenig bekannt gemacht, den Gesang so recht und gut ohne Dissonantien schlagen und tractieren wird, als wenn er auf der vollkommenen Tabulatur schlage.“

³⁰ „Autor an den günstigen Leser“, GA VIII, S. 5/6.

Wie ich dann etliche gehört, auch in effectu probieret, daß die Motetten des Palestrini, welche, wie jedermann wohl weiß, gar trefflich nach den Regeln formieret, fugieret und in summa mit schönen Ligaturen und Syncopationibus vermenget und intriciert sind, mit Hilf und Zutun solcher Signatur der Numerorum dergestolt tractieret und geschlagen haben, daß sie den Zuhörern nicht anders vorkommen, als wenn sie alle in der vollkommenen Tabulatur gesetzt wären, dieweil sie keine Dissonantien im Schlagen gehört haben.“

Musiziert hier der Organist also im Sinne des *colla parte*-Spiels mit den Singstimmen oder als ihr Ersatz, so fallen ihm in den Werken der 2. Gruppe, die sich deutlich dem Generalbaß-Stil zuwendet, die eigentlich harmonieerfüllenden Aufgaben zu.

Wie stark sich der „neue“ Stil bereits in jener Zeit durchgesetzt hatte und wie sehr die damit verbundenen neuen Aufgaben bei Besetzung der Kirchenmusikerstellen berücksichtigt werden mußten, zeigt eine Bestallungsurkunde für den Organisten Lange in Wittenberg vom Jahre 1628:

„Und weil nunmehr jetziger Zeit die Konzertmusik über und gebräuchlich, worinnen sich oftmals neben und ohne den Sinfonien und Riturnellen nur eine einzige, zwei, drei auch vier Vokalstimmen allein hören lassen und gegeneinander certieren, genannte Konzerte aber ohne einen Organisten und ohne Zuthun des Orgelwerks ganz und gar nicht in den Kirchen können musiziert und zu Werk gerichtet werden...“, wird das Amt geteilt, dem Organisten die neue Musik zu leiten übertragen, wogegen er dem Cantor bei dem Singen der Orlandoschen-Josquinschen Motetten, „wenn es an Sängern mangle, mit dem Orgelwerk zu Hilfe kommen soll, ... wofern er die Motetten in der Tabulatur hat.“³¹

Deutlich tritt in diesem aufschlußreichen Dokument wieder die doppelte Aufgabe der Orgel in Erscheinung: sie ist einmal Generalbaß-Instrument unter der Leitung des Organisten und Ersatz für fehlende Singstimmen bei dem im alten Stil musizierenden Cantor.

Praetorius hebt in der Ordinantz, Z. 4, der Pol. cad. die Notwendigkeit der Generalbaß-Ausführung hervor:

„Fürs vierte ist in Acht zu nehmen, daß fast bei allen Concertgesängen ein Organist, Lautenist oder dergl. aus dem Generalbaß zugleich mit einschlagen müsse, wegen dessen, daß bisweilen gar kein Baß dabei vorhanden, sondern das Fundament allein im Generalbaß zu finden, da dann der Organist, ob er wohl nicht mehr als bisweilen eine oder zwei Stimmen vor sich findet, gleichwohl vier oder mehr Stimmen mit Tertien, Quinten oder Sexten (inmaßen es die drüber gezeichneten Numeri andeuten) als voll greifen muß, jedoch mit Bescheidenheit, wie in Tertio tomo angezeigt worden und in der Instruktion vom Generalbaß weitläufiger soll erinnert werden. In Mangelung aber eines Organisten oder Lautenisten muß der Generalbaß mit einer Quart-Posaun oder Baß-Geigen zu den Concertat-Stimmen gemacht werden, dabei auch dieses einem Organisten zu observieren nötig, daß die Fusen



(wenn derselben auf einer Reihe viel nacheinander kommen) auf der Orgel und Regal nicht so wohl (sonderlich in groben Stimmen, welche nicht leichtlich anfallen) als auf Clavicymbel und Lauten resonieren. Derowegen dann anstatt vier Fusen nur eine Minima oder zwei Semimini-mae und so fortan gebraucht werden können.“

³¹ Werner, a. a. O. S. 14.

Beachtlich ist in dieser Anweisung besonders die Bemerkung über den Ersatz des Fundament-Instrumentes durch ein tiefes Ornament-Instrument (Quart-Posaune oder Baß-Geigen), wobei auf eine mehrstimmige Ausführung sogar verzichtet werden müßte. Doch bedeutet dann der Ausfall der übrigen Stimmen immer einen Verzicht unter dem Zwang ungünstiger Verhältnisse, vielmehr soll die zur Orgelbegleitung noch gesungene oder gespielte Baß-Stimme das Fundament stärken helfen, den Klang nach unten abrunden, wie wir es heute im Spiel der Trio-Sonaten von Corelli oder Händel durch Hinzufügung des Cello zum Klavier wieder gelernt haben. Das geht aus Ziffer 2 der Pol. cad. hervor:

„Wenn zwei oder drei Stimmen allein in den Generalbaß (den der Organist, Lautenist oder Theorbanista vor sich hat und daraus schlägt) gesungen werden, ist es sehr gut, auch fast nötig, denselben Generalbaß mit einem Baß-Instrument als Fagott, Dolcian, Posaune oder aber mit einer Baß-Geigen dazu zu machen ... So kann man auch bisweilen nach Gelegenheit den Generalbaß dazu singen lassen, darum ich dann den Text meistens, so gut er sich dazu schicken wollen, in den Cationibus, da der Text nicht allbereit in Vocal- oder Instrumental-Bässen wird zu finden sein, darunter appliziert habe.“

Die praktische Erfahrung bezeugt allerdings, daß die Unterstützung eines Chores durch Cello oder Baß allein, die Sicherheit des Chores eher gefährdet als stützt, weil bei Intonations-Schwankungen sofort Dissonanzen hörbar werden.

Der Ausfall des Fundament-Instrumentes kann, wie oben betont, nicht als Regelfall angesehen werden. Vielmehr wird die Notwendigkeit, die Singstimme durch ein Harmonie-Instrument zu stützen, immer wieder ausgesprochen. Gleichlautend fordert die II. Art im Sy. III mit der Ordinantz des Puer. unter I:

„Demnach es aber etwas bloß klingen und lauten wollte, wann die Knaben weit voneinander ohne Fundamenta für sich allein also singen und intonieren wollten, (wie wohl es, wenn die Knaben feine reine Stimmen haben, auch nicht unanmütig zu hören), so ist es sehr gut, daß, wo man es haben kann, bei einem jeden Knaben ein Regal, Positiv, Clavicymbel, Theorba oder Lauten geordnet ... werde.“

In der Hilfestellung für die Ausführung des Generalbaß geht die Anlage des Puer. noch einen Schritt weiter als die Pol. cad., indem den Werken außer dem Bassum Continuum noch ein Cantus Continuus hinzugefügt ist, über dessen Zweckmäßigkeit in der Ordinantz zum Puer. unter XII gesagt wird:

„Dieweil ich den Generalbaß aufs allerschlichteste und einfältigste, auch über denselben einen Diskant dazugesetzt, damit sich die ungeübten Organisten, so des Generalbasses noch nicht gewohnt, desto besser dessen gebrauchen können, ... zu geschweigen, daß es besser, daß der Organist nicht allezeit eben den Cantum, so gesungen wird, auch tractiere: Darum ich dann auch den Cantum Continuum meistens danach gerichtet. So haben doch auch die anfangenden Organisten den Brauch, daß sie nur auf die obersten und untersten Stimmen, als den Cant und Baß, sehen und die Mittelstimmen, weil derselben oft gar zu viel, ganz nicht observieren, sondern dieselbige nach ihrem eigenen Mißdanken dazu greifen. Derowegen erachte ich es nochmals für ein sehr nützliches, hochnötiges und sonderbar bequemes Inventii,

daß man entweder sich dieses General-Cantus und Bassi Continui in Noten oder aber deren daraus gesetzten deutschen Buchstaben-Tabulatur gebrauche ...“

Mit der Forderung, „daß es besser, daß der Organist nicht allezeit oben den Cantum, so gesungen wird, auch tractiere“, berührt Praetorius die Frage der stilgerechten Generalbaß-Ausführung, wie sie M. Seiffert in seiner vorbildlichen Ausgabe des „Schemelli'schen Gesangbuches“ neben der alten, melodieführenden Bearbeitung von E. Naumann zeigt.

In unserer Zeit, die nicht nur ein musikhistorisches Interesse an den Ausführungen Ph. E. Bachs über den Generalbaß in seinem „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen“ hat, sondern aus musikpraktischen Gründen zu Kellers: Schule des Generalbaß-Spiels greift, ist es nicht nötig, die ausführliche Lehre „De Basso Generali seu Continuo“ nach Praetorius hier noch einmal zu entwickeln. Aus dem sehr eingehenden Traktat im Sy. III, S. 98—121, das vom Organisten, seinen Eigenschaften und der Art, wie er „einen jeden Gesang und Konzert schlagen und tractieren solle“, und „vom Lautenisten, Harfenisten etc., wie nämlich alles das, so jetzo vom Generalbaß tractiert und allein auf den Organisten gerichtet worden, ebernermaßen auch auf der Lauten, Harfen, Theorben und dergl. in acht zu nehmen und gebraucht werden könne“, sei der zusammenfassende Schluß des Ag. Aggazarii zur Anregung gebracht, die köstlich lebendige Auseinandersetzung mit Zweifeln und Bequemen selbst nachzulesen:

„Dieweil ich weiß, daß der Generalbaß von etlichen, die entweder nicht verstehen, zu welchem Ende er gerichtet oder aber nicht daraus schlagen können, verachtet wird, so deucht mir nicht übel getan sein, etwas allhier davon zu melden.

Es ist aber diese Art, aus dem Basso Continuo zu schlagen, um dreierlei Ursachen willen erfunden und in Gebrauch kommen.

1. wegen der jetzigen Gewohnheit und Styli im Singen, da man komponiert und singet, gleichsam als wenn einer eine Oration daher rezitierte.
2. wegen der guten Bequemlichkeit;
3. wegen der großen Menge Varietät und Vielheit der operum und partium, so zur Musik vonnöten sein.

Die erste betreffend sag ich, weil man jetzt nämlich die rechte Art, die Wörter zu exprimieren erfunden hat, indem man fast und soviel als möglich eben so singet, als wenn man sonst mit einem redete, welches dann am besten mit einer einzigen oder ja mit wenig Stimmen angehe, wie die heutigen Melodien etlicher vortrefflicher Leute vorhanden und mans jetziger Zeit zu Rom sehr viel im Gebrauch hat. Als ist nicht nötig, daß man sie alle absetze oder in die Tabulatur bringe, sondern es ist genug am bloßen Baß, wenn nur die Signa darüber bezeichnet werden. Und so mir einer sagte, daß zu den alten Motetten und Stücken, welche voller Fugen und Contrapunten sind, nicht genug sei an diesem Baß, dem geb ich hiewider zur Antwort, daß solche und dergl. Gesänge bei uns nicht mehr im Gebrauch, wegen der Confusion und Verstümmelung des Textes und der Wörter, so von den langen und ineinandergeflochtenen Fugen herkommen. Danach auch, weil sie keine rechte Art, Lust und Annehmlichkeit haben. Denn wenn alle Stimmen gesungen werden, so höret man weder Periodum noch Sensum, weil alles von den Fugen, welche sich so oft repetieren, interrumpt wird, und eine jede Stimme besondere und unterschiedliche Wort zu einer Zeit singet und ausspricht, welches verständigen Leuten, die darauf merken, mißfällt. Und hat nicht viel gefehlet, daß die Musik dieser Ursachen halben

von einem Papst ganz und gar aus der Kirchen wäre partieret worden, wo nicht Johann Palestrino sich der Sachen angenommen und bewiesen hätte, daß Mangel bei den Componisten und nicht in der Kunst der Musik steckte. Wie er dann zur Bekräftigung dessen eine Missam, Missa Papae Marcelli genannt, componieret hat. Daher, obwohl solche Compositiones nach den Regeln de Contrapuncto gut seien, sind sie doch nit gut nach den Regeln der guten und wahren Musik, und sind daher kommen, daß man nit verstanden hat, das Officium, finem und rechte Praecepta dieser Kunst, sondern allein auf die Fugen und Noten gesehen und nicht auf die Affectus und Gleichförmigkeit der Wörter. Wie dann auch ihrer viel erstlich die Composition der Noten gemacht und danach allererst die Wort und den Text darunter mit großer Mühe und Schwerheit geflickt und gespickt haben. Und dies sei hiervon genug.

Die andere Ursache ist die große Bequemlichkeit, daß der so schlagen lernet, sich mit der Tabulatur zu bemühen unvonnöten hat. Inbetracht, dasselbe ein beschwer- und verdrießlich Ding ist, darinnen man leicht irre wird, in Sonderheit, wenn man ex improviso musizieren soll.

Die dritte Ursache deucht mir allein wichtig genug zu sein, einen solchen Generalbaß einzuführen, nämlich die Menge der operum und Bücher, so man sonst zum Musizieren vonnöten hat. Denn wenn man nur das allein, so zu Rom in einer Kirchen, darin man pflegt zu musizieren, in einem einzigen Jahr gesungen wird, absetzen und in Tabulatur bringen sollte, so müßte der Organist ein großer Bibliothecam haben, als ein Doctor in Rechten. Derowegen man billig den Baß auf diese Art erfunden hat, weil es doch nit nötig ist, wenn in die Orgel oder Regal gesungen wird, daß man alle Stimmen oder Parteien schlage, wie sie gesetzt seien. Wenn man aber alle Stimmen, wie sie contrapunctsweise ineinander gefügt seien, schlagen will, das ist ein ander Werk, und gehöret nicht hieher zu unserm jetzigen Intent und Vorhaben.“

Waren schon dem Italiener „die Confusiones und Verstümmelung des Textes und der Wörter“ lästig, wieviel mehr muß der deutsche Anwalt des „Wortes“ im lutherischen Sinne einer musikalischen Ausdrucksform folgen, die sich von den Gefahren für die Textverständlichkeit frei hält. Nicht ohne Vergnügen nimmt man auch den Hinweis auf den praktischen Nutzen zur Kenntnis. Preist er doch die Stenographie der Musik, deren Beherrschung heute von allen Musikbeflissenen als ebenso verbindlich angesehen werden sollte, wie die amtlich geforderte Vertrautheit mit ihrer weit jüngeren Schwesterkunst im Schriftverkehr.

Der Unterschied zwischen dem colla parte-Spiel und dem Begleiten im Generalbaß-Stil wird in dem Satz zusammengefaßt:

„Und also ist nicht nötig, daß der Organist die Vocalstimmen also, wie sie gesungen werden, im Schlägen observiere, sondern nur für sich selbst die Concordantien zum Fundament greife.“ (Sy. III, S. 130)

Die rechte Anpassung an die zu begleitenden Singstimmen kennzeichnet der Hinweis:

„Sie sollen allezeit eine fest beständige, vollautende und continuirte Harmoniam führen, so die voces humanas gleichsam als tragen und bald heimlich und still, bald wiederum stark und frisch schlagen, nach der Qualität und Menge der Stimmen, auch nach Gelegen des Orts und des Konzerts. Doch muß man, indem daß die Stimme ihre schönen Läufe und Coloraturen macht, oder sonst einen andern affectum repräsentieret, nicht so gar überstark in die Saiten greifen, damit die Stimme dadurch nicht interrumpieret werde.“ (Sy. III, S. 115)

Die stützende Harmonie des Fundament-Instrumentes darf also keinesfalls selbstherrlich hervortreten. Sie ist, wie beim Filmbild die Leinwand, nur der Hintergrund, auf den die bewegten Linien der konzerzierenden Stimmen projiziert werden; sie ist zu deren Erkennen wohl notwendig, darf sie aber nicht „verschlucken“ bzw. übertönen.

Diese rein stützende und begleitende Aufgabe des Generalbasses wird auch durch die Vorschrift über die Registerwahl hervorgehoben. Darüber heißt es u. a. in der Ordinantz zum Puer. unter I:

„Es ist aber nötig, daß der Organist, wann der eine Knabe zu ihm geordnet wird, das stilleste und sanfteste Register, als etwa ein Lieblich Gedackt, Spitz- oder Spillflöte, oder stilles lindes Gemshorn auf 8' Ton im Rückpositiv oder im Oberwerk ziehe und mit demselben Knaben auf einen gar langsamen Takt zugleich intoniere, wenn aber plenus Chorus einfällt, so kann er im Oberwerk oder aber im Positiv ein schärfer Register, doch gleichwohl nicht das volle Werk (wie etliche wollen, aber nicht recht) damit es die andern Choros oder Vocalisten und Instrumentisten nicht überschreie und übertäube, gebrauchen ...“

Es deckt sich mit den Erfahrungen unserer Zeit, wenn der frühere Organist aus dem reichen Schatz seiner persönlichen Erfahrungen im Sy. III bei der XI. Art noch mitteilt:

„Wobei ich auch dieses erinnern muß: weil die Gedackten oder Coppel (welches sonst die lindesten Stimmen zur Musik zu gebrauchen sein sollten), in den alten Orgeln sehr dröhnen und daher rauschen, dadurch man dann die Vocalstimmen und Instrumentalstimmen nicht allzuwohl hören kann: daß man alsdann die Flügel an den Orgeln fest zusammenziehe, damit die Resonanz nicht so stark herauskommen könne. Denn ob es gleich dem Organisten also vorkommen möchte, als hörte man die Orgel vor den anderen bei ihr stehenden Vocal- und Instrumentalstimmen nicht sonderlich, so muß er doch bedenken, daß die Resonanz der Pfeifen, so hoch über ihm stehen, sonderlich in den großen hohen Orgeln, stracks über sich ans Gewölbe und von dannen wiederum herunter in die Kirche falle, also daß er soviel nicht davon hören und vernehmen kann. Derwegen dann ein Organist und diejenigen, so zum Concertieren geordnet sind, nicht selbst davon judizieren können, sondern man muß sich dessen bei den Auditoribus und denen, so von fern stehen, erkundigen, oder der Direktor muß selbst von weitem aufmerken, welche Stimme zu linde, und welche zu stark sich hören lasse, auf daß er alsdann einem und dem andern einreden, und die Musik dergestalt anordnen könne, damit eine jede Stimme neben der andern unterschied- und vernehmlich mit dem Fundament-Instrument vernommen und gehört werden möge.“

Alte Orgeln haben heute noch, z. B. in Kiedrich im Rheingau, derartige Flügel, die wohl hauptsächlich zum Schutz gegen Staub angebracht waren und nach dem Spiel, wie die Türen des alten Spielschranks, geschlossen wurden. Der Gebrauch nach der Anweisung von Praetorius kann schon als ein Ansatz zu dem heutigen Schwellwerk, das bisher bei größeren Orgeln in das 2. oder 3. Manual gestellt wurde, angesehen werden und lehrt, daß diese zuweilen abgelehnte Neuerung nicht immer zum gefühlsseligen crescendo-decrescendo Spiel verleiten muß, sondern auch einer stilgemäßen Begleitung wichtige Hilfe leisten kann.

Die Sorge um eine „stille“ Begleitung verleitet Praetorius in der XII. Art zu der utopischen Forderung:

„Darum dann auch sonderlich der Organist, so mit einschlägt, sich hier- in sehr moderieren und entweder garnicht oder aber nur den Baß ohne Mittelstimmen dazu schlagen und gar subtil über den Clavem herwischen und greifen muß, damit die stillen Stimmen vernommen, gehöret und von der Orgel oder Regal nicht übertäubet werden mögen,“

die der Organist damals wahrscheinlich ebenso wenig wie heute erfüllen konnte. Es entspricht also nicht der Sachlage, wenn P. Klebs in seinem Aufsatz über „die musikalische Aufführungspraxis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts“ die „ohrenfüllende“ Aufgabe der Generalbaßbegleitung im Sinne der Harmonie vervollständigung folgendermaßen beurteilt:

„Ein Teil der Deutschen huldigte damals eben noch dem Prinzip: je lauter desto besser. Darum muß der Organist öfter auch die Schnarrwerke und Zungenstimmen ziehen, und solche Registrierung galt damals als anmutig.“

Selten dagegen wird, wenn die ganze Gemeinde mitsingt, auch der Gebrauch des vollen Werkes empfohlen:

„Und halte ich meines Erachtens nicht unanmütig zu sein, wenn in allen solchen, sowohl lateinischen Choral als deutschen Gesängen, der Organist zu dem letzten Vers das volle Werk gebrauchte, und also fein frisch und hell mit Singen und Klingen plena & unanimi voce, concinnaque u. solemn harmonia der Psalm geendigt und beschlossen würde.“ (U, S. X)

Neben der Anpassung in der Stärke ist Praetorius auch die Berücksichtigung der Stimmlage des Sängers bei der Begleitung durch ein Generalbaß-Instrument wichtig. Die Ordinantz zur Pol. cad. sagt unter Z. 23 darüber:

„Befinde ich besser und anmütiger zu sein, daß in den Concerten (wenn ein oder zween Diskant oben allein gesungen werden) der Organist den Generalbaß bisweilen in der Oktav drüber (gleichsam als wenn es ein Basset oder Alt wäre) nehme und auch nicht gar so voll greife, damit die singenden kleinen Stimmen der Knaben desto eigentlicher gehört werden können. Und daher gefällt es mir nicht allerdings, daß etliche an denen Oertern, da das Fundament im Alt ist, den G.-Baß in Octava inferiore setzen. Sollte billig also, wie es in der Composition gefunden wird, auch im Generalbaß gesetzt werden.“

Diese Vorschrift wird im Puer., in dem ihre Anwendung besonders ins Gewicht fällt, von Praetorius selbst sorgfältig beachtet, indem er an den Stellen, wo die cappella fidicina ausfällt, der Chor der Erwachsenen aber mitsingt, im Generalbaß ausdrücklich bemerkt: C4, A. T. B (S. 7) und da, wo nur hohe Stimmen musizieren, den Baß in den Violinschlüssel (Basset) versetzt mit dem Hinweis: Quatuor cantus cum A. et T. (S. 9).

Auffällig ist auch die große Zahl und Art der Fundament-Instrumente, wie sie Praetorius für die räumliche Trennung der Chorteile immer wieder als wünschenswert hinstellt, vgl. das Zitat aus dem Puer. S. 91, das der II. Art der Ausführungsmöglichkeiten entspricht. Ergänzend heißt es dort über das Zusammenwirken mit den Fundament-Instrumenten:

„Damit also bei dem Knaben, wenn der singt, zugleich mit dreingeschlagen und wenn er stillschweigt, zugleich am selbigen Ort auch innegehalten werde, wie dann aus dem Generalbaß oder aus der Cappella fidicinum ein absonderlicher Baß zu dem, was ein jeder Knabe singt, herausgezogen und daselbst auf dem Fundament-Instrument kann gebraucht werden.“

Der besonders zu beachtende Hinweis, daß das Fundament-Instrument da schweigen solle, wo auch sein zugeordneter Sänger pausiert, deutet an, daß es sich nicht um eine gedankenlose Addition klangstarker Instrumente, etwa im Stile unserer Handharmonika-Orchester, handelt, sondern daß der Einsatz vorwiegend künstlerischen Absichten und praktischen Notwendigkeiten entsprach, so daß auch hieraus nicht der Vorwurf der „Klangsüchtigkeit“ abgeleitet werden kann.

In Bezug auf die Auswahl der Fundament-Instrumente bestand, wie die Ausführungen zeigen, völlige Freizügigkeit. Daß der Hauptchor und die Hauptorgel zusammen wirkten, ergab sich aus der Aufstellung, und daß man zu einem Sänger eher eine Laute, zu mehreren nach Möglichkeit ein Regal oder ähnlich ordnete, liegt bei Anpassung an die Klangstärke nahe und wird auch von MPC empfohlen (vgl. S. 87).

Wie abhängig von den gegebenen Umständen in der Auswahl selbst ein Bach noch war, berichtet Schering in seiner „Aufführungspraxis“:

„Noch in seiner Johannes-Passion hat Bach das Bassarioso „Betrachte, meine Seel“, einmal von einer Laute, dann von einem Cembalo, ein drittes Mal von einer Orgel begleiten lassen, — Fälle, die freilich nicht von poetischen Rücksichten, sondern von der grausamen Wirklichkeit diktiert wurden.“

Natürlich waren nicht an allen Orten soviel Fundament-Instrumente, die, wie Regal, Positiv, Clavicymbel, Theorben usw., ja viel leichter zu transportieren waren als die heut gebräuchlichen Harmonie-Instrumente, vorhanden. Deshalb findet Praetorius einen Ausweg für die Generalbaßbegleitung in der „Cappella fidicinum vel fidicina“, die er im 3. Kap. des III. Teils von Sy. III beschreibt:

„... ist dieses dabei wohl zu merken, 1. daß ich diese Cappellam darum fidiciniam genannt, dieweil es besser ist, mit besaiteten Instrumenten, als Geigen, Lauten, Harfen und allen andern und sonderlich mit Violon de Gamba, wo man die haben kann, in Manglung aber derselben mit Violon de Bracio dieselbige Cappellam zu bestellen. Denn der Sonus und Harmonia der Violon und Geigen continuiert sich immer nacheinander mit sonderbarer Lieblichkeit ohne einige Respiration, deren man auf Posaunen und anderen blasenden Instrumenten nicht entraten kann. Jedoch pro variatione kann man bisweilen vier Posaunen, da dann nicht irrt, daß der Cantus in etlichen in Octava inferiore auf der Posaune musiziert werde, oder drei Posaunen und eine Tenorflöte, oder ein Cornett zum Discant, oder aber einen Fagott und drei Flöten zur Umwechslung dazu gebrauchen

So ist auch sehr anmutig zu hören, wenn man diese Cappellam fidiciniam nach Art der Engländer mit einem ganzen Consort ansetzt, also, daß ein stark Clavicymbel, zwei oder drei Lauten, eine Theorba, Bandoer, Zither, Baßgeige, Block- oder Querflöte, stille Posaun, Viole de Bastarda und eine kleine Discantgeige fein rein und lieblich zusammen gestimmt miteinander fortgehen, die Concertat-Stimmen aber das ihrige cum grata & decenti harmonia darunter miteinbringen.“

Der continuierliche Klang der Saiten-Instrumente, die in dieser Weise der Orgel am nächsten kommen, eignet sich also am besten für den Einsatz an deren Stelle. Für das Puer. wird deshalb bei der II. Art in Sy. III, S. 138, empfohlen:

„Dieweil aber an allen Orten nicht soviel Organisten oder aber auch Fundament-Instrumente (als nämlich Regal, Positiv, Clavicymbel) vorhanden, so hab ich eine sonderliche Cappellam fidiciniam daneben gesetzt, welche von vier Geigen, (die man etwa bei dem andern oder dritten Knaben, der Orgel gegenüber stellen kann), fein frisch und scharf musiziert werden muß, weil sie, sowohl als die Orgel, gleichsam das Fundament zu allen vier Knaben hält und fort und fort ohne Pausen mitgeheth. Wie wohl in etlichen Gesängen, so etwas lang sein..., ich diese Cappellam bisweilen pausieren lasse, da inmittels der Lautenchor oder die Orgel mit einem sanften Register muß gebraucht werden.“

Zugleich stellt sich mit dieser „Invention“ der Lehrmeister Praetorius wieder vor:

„So käme auch diese Cappella den Organisten zu Nutz, welche im Componieren ungetübt und unerfahren, und daher sich in den Generalbaß sobald im Anfang nicht finden können, sintemal es denselben viel leichter wäre, alle Mittelstimmen oder Parteien (welche sonst in solchen Concerten nicht vorhanden) in ihre Tabulatur abzusetzen, als daß sie allererst lange nachdenken und speculieren müssen, ob sie Quartan und Sexten, oder aber Quinten und Tertien etc. greifen sollen. Darum ich dann in etlichen diese Cappellam auch genannt habe Cappellam pro Organo, item pro Testudine, Theorba etc.“ (Sy. III, S. 92/93)

Die gleiche Lehrabsicht spricht auch aus der Ordinantz zum Puer. unter VII, zugleich wird dabei die Freizügigkeit dargetan, mit der die Besetzung in Bezug auf die Zahl und Vollständigkeit der Stimmen erfolgen kann:

„In der Cappella fidicinia hab ich die Mittelparteien bisweilen mit dem Vocal Diskanten, aber doch gar selten und an wenig Oertern, in Oktaven gehn lassen, welche, ob sie wohl aus denen in tertio Tomo ... angezogenen rationibus und autoritate Italorum können passieret werden, mir aber doch bedenklich vorfallen und ohne sonderbare Ursache derselben zu gebrauchen nicht ratsam erachte. Sonsten auch, wenn man Violon de Gamba zu dieser Cappella gebraucht, der Cantus auf einer Tenorviol de Gamba in Octava inferiore, damit die Harmonia etwas gravitatischer resoniere, gestrichen werden kann.“

Es ist aber diese Cappella fidicinia mit vier Instrumentalstimmen nit allein die Harmonie zu erfüllen, sondern auch um etlicher junger Organisten, so sich noch zur Zeit in den General-Baß nicht richten oder die Mittelstimmen zu dem Baß von sich selbst nicht finden noch greifen können, zum Besten. Darum man dann auch bisweilen an denselben Oertern die Instrumenta auch ganz auslassen kann, damit die Vokalstimmen (als Principal-, Concertat- und Favorit- oder Rezitativ-Stimmen, wie ichs in anderen Polyhymniis genannt habe, allhier aber die Knaben in den Diskanten darunter begriffen werden) desto besser gehört und vernommen werden können. Oder will man die Instrumente, wann derselben vorhanden, nicht ganz auslassen, so kann man doch bisweilen nicht alle vier zugleich gebrauchen, sondern den Diskant (weil er meistens den Choral in simplici Cantu mit führet) auslassen und allein die anderen drei oder zwei Instrumentalstimmen mit zwei oder drei Violon oder Posaunen, oder nur den Alt und Baß, oder Tenor und Baß, oder den Bassum instrumentalem mit einer Posaun oder Fagott (Dolcian), oder Baßgeigen gar allein zu den Vocalstimmen mitgehen lassen, wenn ein Regal oder Orgel dabei ist.“

Wenn auch im Schlußsatz der Ordinantz zu der Pol. cad. bemerkt wird:

„Ich hätte auch wohl (um etlicher jungen Organisten willen, die noch zur Zeit nicht wissen, wie man mit dem Generalbaß umgehen könne) an allen Oertern, da eine oder zwei Stimmen bisweilen gar allein zum Generalbaß gesungen werden, eine Cappellam fidiciniam mit drei oder vier Stimmen dazu setzen können. Weil es aber gar zu weitläufig worden wäre und auch in kurzem ein gar eigentlicher Bericht (wie und welcher Gestalt man die Mittelstimmen für voll auf dem Generalbaß greifen könne und müsse) mit göttlicher Hilfe hervorkommen wird, so hab ich es für diesmal unterwegen gelassen. Nachdemmal in den meisten Concertgesängen eine solche Cappella fidicina dabei gesetzt zu finden ist“,

so bringen doch die Stücke desselben Bandes schon ab Nr. 7 zu einem großen Teil die ausgesetzte Cappella fidicina.

Handelt es sich hier, wie zum Beispiel in Nr. IX, wo Cappella fidicina ausdrücklich vorgezeichnet ist, um zumeist schlicht akkordischen Satz (abgesehen von der etwas bewegteren Sinfonia), so ist es bei den flüssiger gestalteten Sätzen von M. Altenburg nicht überraschend, im Vorwort zu seinen „Intraden“ bezeugt zu bekommen, daß selbst in einfachen Verhältnissen die Ausführung durch Instrumente häufig eher möglich war als durch die Orgel:

„Hat man ja kein Orgelwerk, so ist doch die *vocales musica* zum wenigsten mit ein 5. oder 6. Geigen orniert und gezieret, welches man vorzeiten kaum in den Städten hat haben können. Demnach, weil man nicht an allen Oertern kann Orgeln haben, sondern gleichsam anstatt derselben Geigen gebraucht werden“

Die Streichinstrumente, zusammengefaßt als *cappella fidicina*, hatten also damals als Stellvertreter der Orgel eine ähnliche Bedeutung wie später unsere kirchlichen Posaunenchöre, besonders bei Feiern im Freien.

Neben den beiden Formen des Stützens oder des Ersatzes von Singstimmen im strengen Satz durch *colla parte*-Spiel und der Ausführung des Generalbasses durch die Orgel, darf aber ihre Funktion als selbständiger Faktor im Prinzip der „*variatio per choro*s“ nicht übersehen werden. Gurlitt hat in der Einleitung zur Ausgabe sämtlicher Orgelwerke von Praetorius für den praktischen Gebrauch durch K. Matthei an Hand der eigenen Aussprüche des Meisters, der Werke und der in Frage kommenden Vorschriften diese Aufgabe eingehend dargelegt. Für die Mehrchörigkeit ist das Zeugnis bezeichnend, das Praetorius schon in MS I für seine Herkunft von der Orgel ablegt:

„Zudem ist solche *variatio per choro*s auch auf Orgeln, da man auf zweien oder dreien Clavieren mag umwechseln, nicht allein den Gelehrten und huius artis liberalissime peritis, sondern allen christlichen Zuhörern insgemein lieblich und sehr angenehm.“

Für die Uebernahme selbständiger Strophen im Magnificat sagt die Braunschweiger Kirchenordnung aus dieser Zeit:³²

„Sonabends und andere heilige Abend und Feiertage nach Mittag soll man in Städten zu gewöhnlicher Zeit Vesper singen, nämlich die Schöler einen Psalm, zween oder dreien und die Antiphon von der Dominica

³² Gurlitt, a. a. O. S. 123.

oder Fest. Danach soll ein Knabe eine Lection aus dem Neuen Testament, oder aber die Zehn Gebot, Glauben und Vater Unser, zu zeiten lateinisch, zu zeiten deutsch, lesen. Nach der Lection soll ein Responsorium oder Hymnus de Tempore, die rein sein, und darauf das Magnificat, bisweilen lateinisch, bisweilen deutsch, gesungen, und da Orgeln sind, ein Vers um den andern auf der Orgel geschlagen werden.“

Ein lebendiges Bild des in langer Praxis erprobten Alternierens vermittelt auch der „Bericht über die Wahl und Einführung des Nicolaus von Amsdorf als Bischof zu Naumburg (1552)“:

„Und ward also das Te Deum laudamus auf dreien Choren, als auf der Orgel geschlagen, durch den Chor der Klerisei auf fünf Stimmen in mensuris und zum dritten durch das ganze Volk, einen Vers um den andern, ... deutsch gesungen.“³³

Daneben kamen aber auch noch für den Organisten die selbständigen Zwischenspiele in Frage, auf die Praetorius wiederholt verweist, wenn es sich um etwaige Kürzung zu langer Stücke handelt, z. B. in Nr. 38 der Pol. cad., Z. 4:

„Weil diese Missa ohne das ziemlich lang, so kann man wohl die fünf Sinfonien, oder aber etliche davon auslassen. Wiewohl, wenn man bedenken will, daß die Organisten zwischen dem Kyrie, Christe, Et in terra, Qui tollis zu zeiten ziemlich lang praeambulie- und phantasieren, so kann ein jeder observieren, wie er es mit diesen Sinfoniis, die der Organisten Voces allhier vertreten, halten wolle und könne.“

Wie hier die Instrumente als Vertreter der Orgel eingesetzt werden, so empfiehlt MPC den umgekehrten Weg in der VI. Art, der Einführung der Sinfonia, Sy. III, S. 152:

„Wofern aber keine Instrumentisten vorhanden, so schicket es sich gar wohl, daß der Organist dieselben Sinfonias für sich allein mit lieblichen Mordanten ausführet, bis endlich die Concertat- oder Vocal-Stimmen wiederum mit einfallen.“

Auch als Ersatz fehlender Instrumentalchöre in der *variatio per choro*s wird der Einsatz der Orgel empfohlen:

„Da aber gar keine Instrumenta vorhanden, so kann der Organist auf dem Rückpositiv ein fein anmutiges, etwas starkes doch liebliches Register, als etwa ein Flötwerk, mit einem sanften Schnarrwerk ziehen, und denselben 2. Chorum instrumentalem anstatt der Instrumente darauf traktieren.“ (Z. 6 zu Nr. 39 der Pol. cad.)

Unter dem Fundament-Instrumenten wird somit der Orgel, dank ihrer vielen Möglichkeiten für die „*variatio per choro*s“, der erste Rang eingeräumt. Von den anderen orgelähnlichen Instrumenten hat für die heutige Praxis das Positiv wieder Bedeutung gewonnen, das zumeist als Chorgel gebaut wird und sich als Generalbaß-Instrument mit seinen wenigen und stillen Registern ausgezeichnet bewährt.

Entgegen seiner sonstigen Gewohnheit bringt Praetorius in seiner „Organographia“ nur wenige Hinweise auf diese Kleinorgel. In der allgemeinen Inhaltsübersicht wird sie neben der großen Orgel (*organum*

³³ Gurlitt, a. a. O. S. 98/99.

pneumaticum) in zwei Arten: als Positiv und organum portativ, „ein Positiv, welches im Tragen kann geschlagen werden“, genannt. Eine besondere Beschreibung fehlt aber, und bei Erwähnung eines besonderen Positivs, „so zu einerlei Pfeifen drei absonderliche Register hat“, (Sy. II, S. 80) wird, „wie nun solches zugehe ... einen verständigen Orgelmacher davon (zu) judicieren“ überlassen.

Für die Wiederaufnahme der „variatio per choros“ kann das Vorhandensein eines Positivs eine wichtige Unterstützung darstellen, ist aber nach dem Vorgesagten nicht unbedingt erforderlich. Auch Praetorius fand es in der Praxis selten vor. Im Sy. III, S. 70, bemerkt er ausdrücklich:

„Es sei denn, daß man ein Fundament Corpus, als ein Regal oder Positiv (welches außerhalb Fürstl. Capellen in Stadtkirchen selten vorhanden) dabei haben könne.“

Im übrigen gibt uns das „Handbuch der Kleinorgel“ (Bericht über die zweite Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst vom Jahre 1938)³⁴ über alle damit zusammenhängenden Fragen eingehend Auskunft.

Ausführlich wird dagegen das Regal beschrieben, das im Zuge der Wiederbelebung alter Instrumente bisher noch nicht wieder hervorgetreten ist. Deshalb sei hier die allgemeine Erläuterung durch Praetorius aufgenommen:

„Durch das Wort Regal wird nit allein verstanden das Schnarrwerk, so gemeinlich und meistens von Messingpfeifen vorn in der Brust an den Orgeln gefunden wird, sondern es wird auch dieses in Kais., Königl., Kur- und Fürstlichen Kapellen ein Regal genannt, da in einem länglichen, schmalen Kistlein eine oder mehr Schnarrwerke verborgen liegen, hinten mit zwei Blasbälgen auf einen Tisch gesetzt und in der Musik gar füglich und viel besser als ein Clavicymbel oder Sinfoni kann gebraucht werden. Denn die Clavicymbel sind in voller Musik gar zu stille und können die Saiten ihren Klang und Resonanz über einen halben Takt nicht viel continuieren.

In den Regalen aber continuirt sich nicht allein (ebenermaßen wie in Orgeln) der Sonus, solange auf dem Clave still gehalten wird, welches dann sonderlich in Concerten hoch nötig, sondern es kann auch bald mit Ueberlegung oder Zuschiebung des Deckels ganz still, bald, wenn es wiederum geöffnet wird, gar stark lautend gemacht, also, daß es sich unter einer vollen, wohl bestellten Musik von Vocalisten und Instrumentisten gar eigentlich heraus vernehmen läßt, und also nicht allein in fürstlichen Gemächern vor der Tafel und andern ehrlichen Conviviis, sondern auch in kleinen und großen Kirchen fast besser als ein Positiv mit Lust angehört und gebraucht werden.

Meines Erachtens könnte man, eins vom andern desto besser zu unterscheiden, das Regal in der Orgel: Regal-Pfeife, dieses aber: Regal-Werk nennen, damit man sich im Aussprechen desto besser danach zu richten hätte.“ (Sy. II, S. 72/73)

Unter den clavierten Fundament-Instrumenten wird sodann noch das „starke doppel-, drei- und vierfache Clavicymbel“ genannt, das heute durch Cembalo und Klavier, letzteres im Hinblick auf die besondere Hervorhebung des starken 2–4 chörigen Instrumentes, wohl ersetzt werden kann.

³⁴ Herausgeg. von J. Müller-Blattau.

Unter den Fundament-Instrumenten ist neben den Tasten-Instrumenten noch der Zupfinstrumente zu gedenken: Lauten, Theorben, Doppelharfen usw., die in ihrer Einbezogenheit zur Kunstmusik unserer Zeit erst wieder geläufig werden müssen. Selbst Luther, der die Laute als Hausmusik-Instrument meisterlich spielte, war über die Begegnung mit ihr in der geistlichen Musik überrascht. In seinen Tischreden erzählt er:

„Da ich zu Erfurt ein junger Mönch war und terminieren und nach Käsen gehen mußte auf die Dörfer, kam ich auf eins und hielt da Messe. Da ich mich nun angezogen hatte und vor den Altar trat in meiner Kleidung und Schmuck, da fing der Kirchner an das Kyrie eleison und Patrem auf der Lauten zu schlagen; da konnte ich mich schwerlich des Lachens enthalten, denn ich war solches Orgelns nicht gewohnt, mußte mein Gloria in Exelsis nach seinem Kyrie richten.“³⁵

Abgesehen von der wertvollen Bezeugung des Alternierens zwischen der die Orgel vertretenden Laute und dem Gesang in den Messestücken, nötigt das ungewohnte Bild des lauteschlagenden Küsters in einem einfachen Dörflein Achtung vor dem Können ab, das weit über der akkordischen Stegreifbegleitung der Jetztzeit gestanden haben muß.

Da die Klangwirkung der Laute der des Cembalo gar nicht so unähnlich ist, erscheint es nicht ausgeschlossen, daß auch sie sich wieder ihr Heimatrecht in der großen Konzertmusik erobert. Für die Aktivierung des Laienmusizierens in der Mehrhörigkeit stellt diese Möglichkeit eine dankbare Aufgabe dar.

Während die Laute wegen ihrer leichteren Handhabung auch für bewegtere Stellen geeignet war, scheint die Theorbe den Vorzug größerer Klangfülle besessen zu haben. In der „Organographia“ (S. 52) kennzeichnet sie Praetorius folgendermaßen:

„Theorba ist einer großen Baßlauten nicht sehr ungleich, doch daß sie mehr, als nämlich 14 oder 16 Chorsaiten und über dem rechten Hals, darauf sonst die Bünde liegen, (welches, wie vorgesagt, der Griff genannt wird) noch einen anderen längeren Hals hat. Ist allein dahin gerichtet (dieweil wegen der Größe und weiten Greifens keine Colomaturen oder Diminutiones darauf gemacht werden können, sondern schlecht und recht dahin gegriffen werden muß), daß ein Diskant oder Tenor viva voce, gleich wie zu der Viol de Bastarda darein gesungen werde. Daneben aber ist sie sehr wohl zu gebrauchen und gar lieblich anzuhören, wenn sie neben andern Instrumenten in einem ganzen Concert oder sonst neben dem Baß oder anstatt des Basses gebraucht wird.“

Beim Uebergang zu den Ornament-Instrumenten sei noch eines Tasten-Instrumentes gedacht, das als Erfindung in der damaligen Zeit beträchtliches Aufsehen erregt haben muß. Es ist das „Geigenwerk, Geigeninstrument oder Geigenclavicymbel des Nürnbergers Hans Haeyden. MPC widmet ihm eine ausführliche Beschreibung, aus der die kennzeichnenden Sätze lauten:

„Es hat aber solch Geigenwerk anstatt der Tangenten 5 oder 6 stählerne Räder mit Pergament gar glatt überzogen und oben mit Colophonio

³⁵ G. Rietschel, a. a. O. S. 12.

oder Oleo Spicae vel lavendulae (gleich den Geigenstreichern, oder wie es sonst insgemein genannt wird, den Fidelbogen) bestrichen. Solche Räder aber werden durch ein großes Rad und unterschiedene Rollen, so unter dem Sangboden liegen, mit beiden Füßen von dem Organisten selbst unten an der Erde regiert und getreten, oder auch wohl mit den Händen von dem Calcanten oben an den Saiten gezogen, also daß die Räder allezeit im vollen Schwunge gehen und verbleiben müssen.

Wenn nun ein Claves vorn niedergedrückt wird, so rührt dieselbe Saite an der umlaufenden Räder eins und gibt den Resonanz von sich, gleich als wenn mit einem Bogen drüber gezogen und gestrichen würde.“

Praetorius läßt dann den ausführlichen, etwas marktschreierischen Traktat des Erfinders über die Vorzüge seines Instrumentes folgen. Daraus seien hier die wichtigsten Abschnitte als aufschlußreicher Beleg dafür mitgeteilt, mit welchen Mängeln die damalige Zeit bei den Instrumenten zu kämpfen hatte, und wie sie sich um die Schaffung eines ausdrucksfähigen Tasten-Instrumentes mühte. Allerdings ging sie dabei, ähnlich der jüngst vergangenen Zeit, den Irrweg des Orchestrions. (*Organographia* S. 68 ff.):

„Es haben die Componisten, sonderlich ein, zeithero mit allem Fleiß dahin getrachtet, wie sie die Musicam im Gesang aufs Höchste bringen möchten, also, daß sie nunmehr wohl nicht höher zu steigen hat. Die musikalischen Instrumente aber betreffend, obwohl an etlichen große Mängel gefunden, als daß sie der schönsten Zier, nämlich der Moderation der Stimmen mangeln, so hat sich doch bei soviel kunstreichen Instrumentisten, so jeder Zeit gewesen, keiner unterstanden, denselben Gebrechen abzuhelpen und die Moderation der Stimmen auch ins Clavier zu bringen.

Wieviel aber daran gelegen, die Stimmen zu formieren, das wissen diejenigen, so in den Capellen die jungen Knaben und Cantores abzurichten pflegen. Es versteht auch zwar sonst fast ein jeder, was es für ein Uebelstand nur an einem gemeinen Oratore ist, wenn derselbe im Aussprechen mit Erhebung und Niederlassung der Stimme, wie es der Text und affectus erfordern, keinen decorum hält, sondern immer im gleichen Ton aneinander unabgesetzt fortredet. So nun dasselbige im Reden, vielmehr ist es im Singen verdrießlich zu hören.

Es ist aber ein jedes claviertes Instrument, sowohl die Orgeln, welche doch sonst, was die Gravität belangt, den Vorzug vor allen andern Instrumenten haben, als auch alle anderen Pfeifwerk mit diesem Mangel behaftet, daß sie nicht moderiert noch die Stimmen zum lauten oder stillen Klang und Sono gezwungen werden können, sondern es gibt und behält die Pfeife ihren Laut im gleichen Ton, wie auch der Instrumentist den Clavem angreife, und ist unmöglich, die Stimmen zu stärken oder zu lindern, welches aber einer mit dem Bogen auf der Geigen, nachdem er stark oder leise drauf streicht und aufdrückt, tun kann ...

Auf diesem Geigenwerk aber kann man beides haben, als nämlich die Stimmen, solange man will, continuieren und moderieren, und nicht allein ein klein brevem, sondern auch gar ein longam und maximam unabgesetzt aneinander continuieren, welches auf der Geigen (wegen des kurzen Geigenbogens) auch nicht sein kann.

Und ob wohl der Text mit Worten sich nicht aussprechen läßt, so kann doch der Instrumentist seinen Sensum zu erkennen geben, ob traurige oder fröhliche Gedanken in ihm sind, nachdem er das Clavier frech oder lind angreift. Für eins.

Zum vierten ist es ganz lustig und verwunderlich zu hören, ob es wohl nur ein Clavier und ein einzig Stimmwerk von Saiten hat, das doch einer allein dasselbe also verstellen kann, daß man nicht anders meint, denn es seien zwei unterschiedliche Chor gegeneinander, auch

zween unterschiedliche Instrumentisten, die miteinander certieren und einer dem andern respondierte. ...

Zum dreizehnten kann man auch eine fürstliche Hof- und Feldmusicam darauf hören lassen, nicht anders, als wenn ihrer zwölf mit Trompeten und Claretten gegeneinander natürlich bliesen, dazu dann die Heerpauken, welche in etlichen dieser Geigenwerke mit eingebracht und durch ein Register gezogen werden, nicht gar so übel mit einstimmen.

Zum vierzehnten: obwohl dies Instrument nur eine einfache Saite bei jedem Clave hat, und wenn es zugesetzt ist, eine gar stille sanfte Resonanz gibt wie Geigen, also daß es in einem engen Gemach lieblich zu hören ist, so kann mans doch auch, wenn man will und es offen gebraucht wird, so stark machen, daß es sich unter einem ganzen Chor von Sängern und Instrumenten heraus gar laut und vernehmlich hören lasse.

Dies alles und sonst noch mehr kann ein Organist zuwege bringen, die weil es anders nicht, denn ein gemein Clavier und keines sondern Griffs oder Application bedarf, allein, daß man mit einer leichten Hand und nicht mit voller Gewalt ins Clavier falle.“

Wenn auch Praetorius selbst dieses verdächtig vielseitige Instrument in seinen Werken nicht zum Einsatz bringt, so lohnt sich doch die Beschäftigung mit dieser umfangreichen Auslassung, weil sie auch zwischen den Zeilen erkennen läßt, wieviel Unzulänglichkeiten der Komponist bei der Wiedergabe seiner Werke in Kauf zu nehmen hatte und wie fragwürdig es um die stilgetreue Besetzung in Bezug auf die Instrumente der damaligen Zeit aussieht. Unter dieser Voraussetzung findet die Großzügigkeit, mit der Praetorius die Besetzungsfrage durch Ornament-Instrumente handhabt, ihre verständliche Rechtfertigung.

b) Ornament-Instrumente.

„Univoca seu simplicia oder Ornament-Instrumenta, die in einem Gesang, gleichsam als mit Scherzen (Schertzando, wie die Italiener reden) und contrapunctieren die Harmonie lieblicher und wohlklingender zu machen, item den Gesang zu exornieren und zu zieren, adhibieret werden; das sind alle einfachen Instrumenta, welche nur eine einzige Stimme von sich geben und zuwege bringen können: und werden dieselbigen in flatilia seu tibicinia und fidicinia; Italice: Instrumenti di fiato & Chorde; Germanice: blasende, als Zinken, Flöten, Posaunen, Fagotten etc. und besaitete Instrument, als Geigen etc. abgeteilt: wie Tomo Secunda im 5. Kapitel des II. Teils weitläufiger angezeigt worden.

Und zu diesen Ornament-Instrumenten werden auch, wie vorgesagt, die Spinetten, Lauten, Theorben etc. (wenn sie nicht als Fundament-Instrumente, sondern allein zur Zier und Verfüllung der Mittelpartien gebraucht) von A. Agazzario referiert.“ (Sy. III, S. 94/95, Z. 2)

Nach welchen Gesichtspunkten werden die Melodieinstrumente in der Mehrchörigkeit eingesetzt?

Während genaue Instrumentierungshinweise in der ersten Gruppe der Mehrchörigkeit fast gänzlich fehlen und auch in der zweiten Gruppe längst nicht bei allen Stücken gegeben werden, — im Puer. finden sie sich unter den ersten zehn Nummern nur bei Nr. 9 und 10, Nr. 11 beschränkt sich dann wieder auf den allgemeinen Hinweis: instrumentis — gibt Praetorius in dem Kapitel „Welcher Gestalt ein jedes Concert und Motett mit wenig oder vielen Choren in der Eil und ohne sonderbare Mühe mit allerlei Instrumenten und Menschenstimmen

angeordnet und distribuiert werden könne“ (Sy. III, S. 121 ff.) allgemeine und besondere Anweisungen. Es ist erstaunlich, wie er zu einer zehnstimmigen doppelchörigen Motette von Orlandus („*quae in omnium manibus sunt*“!) 7 Variationen für die Besetzung durch Melodie-Instrumente gleichsam aus dem Handgelenk schüttelt:

Chor I.

Chor II.

- | | |
|---|---------------------------------------|
| 1. Var.: Cornetto vel voce; Trombone
Tr. Tr. Tr. | Corn. vel voce Tr. Tr. Tr. Tr. majore |
| 2. Var.: Solae voces humanae | Corn. Tr. Tr. Tr. Tr. |
| 3. Var.: Solae voc. h. | Viole de braccio |
| 4. Var.: Solae voc. h. | Flauti. Flauti. Tr. Tr. Fagotto |
| 5. Var.: Viole de braccio | Fiffari. Tr. Tr. Tr. Tr. |
| 6. Var.: Viole de braccio | Flauti. Fl. Tr. Tr. Fagotto |
| 7. Var.: Flauti; Fl. Tromb. Tr. Fagott | Corn. Tr. Tr. Tr. Tr. & c. |

Aus diesen Vorschlägen ist leicht eine Uebersicht von den „blasenden und streichenden“ Instrumenten zu gewinnen, die Praetorius augenscheinlich am stärksten bevorzugt.

Bläser: Cornetto = Zink, Trombone = Posaune, Trombone majore = Quart-Posaun, Flauti = Blockflöten, Fiffari = Querflöten, Fagott. Streicher: Viole de braccio, „alle Geigen, welche man auf dem Arm hält, Diskant- und Baßgeigen werden insgemein (so) genennet.“

Auffälligerweise fehlt bei den Streichern die wichtige Familie der Violen = Violn de Gamba, die Praetorius in einem Beispiel vorher noch vor den gemeinen Violinen nennt und offenbar auch vor diesen bevorzugt, „dieweil diese viel größere corpora und wegen des Kragens Länge die Saiten auch einen längeren Zug haben“, so daß sie eine „weit lieblichere Resonanz geben als die andern de braccio, welche auf dem Arm gehalten werden.“ (Sy. II, S. 44)

Mit der Einfügung dieser uns heut wieder vertraut gewordenen Gattung sind dann aber tatsächlich alle Arten erfaßt, die Praetorius in seinen Werkanweisungen nennt. Die Familie der Lauten, die noch als Melodie-Instrumente verschiedentlich chorisch gebraucht werden, können in obige Besetzungsvariationen stillschweigend einbezogen werden.

Aus der langen Reihe der damals gebräuchlichen Instrumente, die Praetorius in der umfangreichen Abhandlung der „Organographia“ (ähnlich unseren modernen Instrumentationslehren mit Tonumfangstabellen, Beschreibungen und Abbildungen) bringt, sind das verhältnismäßig wenige. Sie bleiben in der Zahl der Arten auch noch hinter dem zurück, was in der schon genannten Anweisung zur „Einrichtung eines Konzerts in der Eil“ versprochen und behandelt wird. Die Gründe dafür liegen nicht etwa in einer besonderen Vorliebe gerade für diese Instrumentalfarben, die bei Praetorius überhaupt eine ganz nebensächliche Rolle spielen, sondern in den zahlreichen Mängeln und Unzulänglichkeiten der damaligen Instrumente, die in der „Organographia“ ausdrücklich hervorgehoben werden. Für die Fragen der Aufführungspraxis in der Gegenwart ist deren Kenntnis insofern wichtig, als sie die Entscheidung erleichtern hilft, ob wir mit den jetzt gebräuchlichen Instrumenten die Werke des Meisters darzustellen in der Lage sind.

Vorweg ist aber noch eines besonderen Umstandes zu gedenken, der fast sämtliche Instrumente betrifft: der Schwierigkeiten mit der alten Stimmung, nicht nur bei den klavierten Instrumenten. Sie stellten sich bei den häufig notwendig werdenden Transpositionen ein. Der Unterschied zwischen dem Chor- und Kammerton bedingte häufig die Transposition. Praetorius verbreitet sich eingehend über diese Frage und verrät dabei, daß ihm das Mittel der *Höherstimmung* zur Ausdruckssteigerung, vgl. die heutige „Opernstimmung“, $a' = 878$ statt 870 Schwingungen, nach der sogen. „Steinway-Gabel“, nicht unbekannt ist:

„Und ist anfangs zu wissen, daß der Ton sowohl in Orgeln als anderen Instrumentis musicis oft sehr variire, denn weil bei den Alten das Concertieren und mit allerhand Instrumenten zugleich ineinander zu musizieren nicht gebräuchlich gewesen, sind die blasenden Instrumenta von den Instrumentenmachern sehr unterschiedlich, eins hoch, das andre niedrig, intoniert und gemacht worden. Denn je höher ein Instrument in suo modo & genere, als Zinken, Schalmeyen und Diskantgeigen, intoniert sind, je frischer sie lauten und resonieren; hingegen je tiefer die Posaunen, Fagotten, Bassanelli, Bombardoni und Baßgeigen gestimmt sind, je gravitatischer und prächtiger sie einher prangen. Daher es dann einem Musico, wenn die Orgeln, Positive, Clavicymbel und andere blasende Instrumenta nicht zugleich in einem und rechten Ton spielen, viel Mühe macht.

Es ist aber der Chorton bei den Alten anfangs um einen Ton niedriger und tiefer gewesen als jetzt, welches dann an den alten Orgeln und blasenden Instrumenten noch zu befinden, und hernach von Jahr zu Jahr soweit erhöht worden, als er jetzt in Italia und England, auch in den fürstlichen Capellen deutschen Landes im Gebrauch ist. Wiewohl der englische Ton an Instrumenten noch um etwas, doch ein gar geringes niedriger ist, welches an ihren Zinken, Schalmeyen oder Hoboen (wie sie es nennen), so daselbst gefertigt werden, zu vernehmen.

Es sind aber etliche gewesen, welche diesen jungen unsern Ton noch um ein Semitonium zu erhöhen, sich unterstehen wollen; welches, ob mirs zu corrigieren zwar nicht gebührt, so ist jedoch meines Ermessens solche Höhe den Cantoribus vocales musicae, sonderlich den Altisten und Tenoristen, sehr unbecquem und oftmals fast unmöglich zu erreichen. Darum man es billig bei dem vorgesagten Tono bleiben lassen möchte, weil derselbige ohne das nicht allein für die Vocalisten, sondern auch für die Instrumentisten bei den besaiteten Instrumenten, als Violini de braccio und Violen de Gamba, auch Lauten, Pandoren und dergl., zum öfteren zu hoch gefunden wird, denn es ausbündige Saiten sein müssen, die solche Höhe erleiden können. Daher kommt es dann, wenn man mitten im Gesang ist, da schnappen die Quinten dahin und liegt im Dr. ... Damit nun die Saiten desto besser bestimmt bleiben können, so müssen solche und dergl. besaitete Instrumenta gemeinlich um einen Ton tiefer gestimmt und alsdann notwendig mit den andern Instrumenten auch um eine Sekunde tiefer musiziert werden, welches zwar den unerfahrenen Musicis instrumentalibus schwer vorkommt, den Vocalibus und Sängern aber an ihre Stimme um einen Ton niedriger zu musizieren, sehr viel hilft.

Darum laß ich mir den Unterschied, da man zu Prag und etlichen anderen katholischen Kapellen den Ton in Chor-Ton und Kammerton abtheilt, auch dermaßen sehr wohl gefallen. Denn daselbst wird der jetzige gewöhnliche Ton, nach welchen nunmehr fast alle unsere Orgeln gestimmt werden, Kammerton genannt und allein vor der Tafel und in Conviviis zur Fröhlichkeit gebraucht, welches dann für die Instrumentisten wegen der blasenden sowohl auch besaiteten Instrumenten am bequemsten.

Der Chorton aber, welcher um einen ganzen Ton tiefer ist, wird allein in der Kirchen gebraucht. Und dasselbe erstlich um der Vocalisten willen,

damit dieselbigen, weil auf ihnen die größte und meiste Mühe in der Kirchen (sonderlich in katholischen Kapellen, da das Singen wegen der vielen Psalmen und sonst lang währet) beruhet, mit ihrer Stimme desto besser fortkommen und nicht sobald wegen der Höhe heiser werden mögen. Zum andern, daß auch der Menschen Stimme, wenn sie im Mittel um etwas tiefer hereingehet, viel anmütiger und lieblicher anzuhören, als wenn sie in der Höhe über Vernünftigen hinaus rufen und schreien muß. Darum denn propter alias etiam multitaras commoditates, suavitatem singularem et concentus bene susceptos nicht übel getan wäre, daß alle Orgeln um einen Ton oder Secunde tiefer gestimmt und gesetzt sein möchten, welches aber nunmehr in unsern deutschen Landen zu ändern ganz unmöglich und demnach bei dem gewöhnlichen Kammerton (welcher jetziger Zeit an den meisten Orten Chorton genannt und dafür gehalten wird) wohl verbleiben muß.“ (Organographia, S. 14/16)

Die hier als Chorton genannte Höhe entspricht ungefähr unserem jetzigen Kammerton. Das beweisen noch alte Kirchenorgeln, die um eine halbe bis ganze Stufe höher intoniert sind, als unser Kammerton. Das geht auch aus der Charakterisierung des Stimmumfangs der menschlichen Stimme im gleichen Abschnitt hervor:

„Die gemeinen Bassisten ... in Schulen können selten unter das F von 6 Füßen oder das E in rechter natürlicher Stärke kommen und in der Höhe etliche nicht so gar weit über das a ascendieren.“

Sie erreichten also ungefähr die Höhe, die wir heute als Registerbruch in der Männerstimme bezeichnen, und fanden ihre untere Grenze bei F, das auch von unseren gewöhnlichen Chorbässen kaum unterschritten werden kann.

Wenn MPC sich hier zum Anwalt der tieferen Stimmung macht, so überrascht es, daß er in den Werkanweisungen zuweilen auch einer Transposition nach oben das Wort redet und dabei verrät, daß er von der modernen Tonartenaesthetik nicht allzu weit entfernt ist. In der Vorbemerkung zu Nr. 2 des Puer. wird unter Z. 1 die Transposition des Stückes von F nach G empfohlen:

„Dieser 2., sowohl auch der 3. und 8. Concertgesang können auch um einen Ton höher ... musiziert werden; so lassen sie sich etwas frischer anhören ...“

Was hier über die Wirkung der Transposition um eine Stufe nach oben nur kurz angedeutet wird, ist in dem Kapitel „Wie und auf was Massen etliche Cationes im Absetzen transponiert werden müssen“ (Sy. III, S. 60 ff.) ausführlicher am Beispiel des Modus Jonicus dargelegt (S. 62):

„So ist auch dieses allhier nötig zu erinnern, daß Jonicus Modus, wenn er in Naturali und Regulari Systemate gesetzt, um einen Ton höher; wenn er aber in Systemate transposito gefunden, per tertiam inferiorem aus dem D fictè, gar bequemlich, weil er in regulari zu niedrig und zu schläfrig, in transposito aber zu hoch, und den Sängern unbequem zu singen ist, kann musiziert werden.“

Im Notenbeispiel wird der Jonicus regularis in C und als Jonicus transpositus in F angeführt, die Transposition des J. regularis um eine Stufe höher und die des J. transpositus um eine kleine Terz tiefer führt beide Male nach D.

Gegen die Uebertreibung der zu großen Transposition wendet sich MPC geradezu im NB zur 4. Praeoccupatio der U, S. XV, wo er zum Alternieren mit den einzelnen Versen des Magnificat für die Festzeiten, den Tonarten (Pr. „Ton“) entsprechende deutsche Gesänge aus MS V und VI vorschlägt:

„Allhier ist vom Hypo Jonico \flat zu observieren, weil kein Ton im Choral, der ihm respondierte, vorhanden, daß an dessen Statt das Magnificat octavi Toni müsse genommen werden, wenn die deutschen Lieder per quartam (welches dann für die Instrumente zum besten und an sich selbst also eine lieblichere Harmonie von sich gibt) transponiert werden. Sollte man aber die deutschen Lieder per quintam, da es dann etwas schläfrig, transponieren, so bequemt sich alsdann sextus tonus dazu etc.“

Um den Sängern eine bequeme Stimmlage im Musizieren mit hochgestimmten Fundament-Instrumenten zu verschaffen, wird von Praetorius noch eine andere Möglichkeit erörtert, die er auf anderweitige Anregung selbst auszuprobieren vorhatte:

„Es hat ... Calvisius einstmals an mich geschrieben, (derselben Meinung ich dann hievor allbereit gewesen und dieserwegen allhier in der Schloßkapell zwo absonderliche Stimmen um einen halben Ton tiefer setzen lassen wollen) daß er oft gedacht, weil etliche Organisten der neuen Clavium auf den Orgeln ungewohnt sein würden, ob es besser wäre, daß man in den Orgeln anstatt der groben und andern Quinten, ein oder zwei andere Gedackt oder offen liebliche Stimmwerk auf 8' Ton gerichtet, gesetzt hätte, welche um einen ganzen Ton oder Semiditonus niedriger als die ganze Orgel gestimmt, damit man dieselbe zum Musizieren gebrauchen könnte. Ob es nun zwar nicht ohne, daß die vielen Quinten, dazu etliche Orgelmacher sonderliche Lust (sed male), in der Orgel gar wenig nützen, ... so will sich doch solches in kleinen Orgelwerken, da man der anderen Stimmen keine wohl ent-raten kann, nicht leiden. Dieses kann man aber tun, daß man die Regal und anderen Schnarrwerke für sich um ein Semitonium höher oder niedriger als die Orgel an ihr selber ist, anziehe und einstimme.“ (Sy. III, S. 61)

Aus der Unterschiedlichkeit der Stimmung ergibt sich, daß je nach der Zusammensetzung der Instrumente und des für die Intonation maßgebenden Fundament-Instrumentes transponiert werden mußte. Dem setzte aber die nicht temperierte Stimmung der Tasteninstrumente einen häufig unüberwindlichen Widerstand entgegen, so daß die Begeisterung zu verstehen ist, mit der Praetorius das „Clavicymbalum universale seu perfectum“ in der „Organographia“ S. 63 ff.) begrüßt:

„Ich habe aber zu Prag bei dem Her. Carl Luyton, röm. Kais. Majestät vornehmen Componisten und Organisten, ein Clavicymbal mit Aequal-Saiten bezogen, so vor dreißig Jahren zu Wien gar sauber und sehr fleißig gemacht worden, gesehen, in welchem nicht allein alle Semitonia als b, cis, dis, fis, gis durch und durch dupliert, sondern auch zwischen dem e und f noch ein sonderlich Semi- oder Semitonium (wie es etliche nennen) gewesen, welches bei dem Genere enharmonico notwendig sein muß, daß es also in den vier Octaven vom C bis ins c“ in allem 77 Claven gehabt hat.“

Statt der 12 Tasten unserer temperierten Oktave waren also für die folgenden Töne 20 Tasten erforderlich (Uebersicht nach MPC):



„Es kann aber dasselbige Clavicymbel oder Instrument siebenmal, als nämlich durch das c, cis, des, d, dis, es bis ins e und also um drei volle Tonos fortgerückt werden, daß einem fast kein ander Instrument kann vorkommen, da man nicht mit diesem einstimmen könnte und dergestalt alle 3 Genera modulandi, als Diatonicum, Chromaticum und Enharmonicum darauf observiert werden. Und wäre also dieses billig ein Instrumentum perfectum, si non perfectissimum zu nennen, weil dergleichen Variationen durch alle Super- & Semitonia auf andern Instrumenten nicht zu finden.“

Ausdrücklich kommt Praetorius auf dieses ihn so vollkommen dünkende Instrument mit einer weit bescheidenen Anregung im Sy. III, S. 61, bei der Lehre von der Transposition zurück:

„Darum ist sehr gut und hochnötig, daß in denen Orgeln und Clavicymbeln, welche zu Concerten in der Musik gebraucht werden, das schwarze Semitonium dis und womöglich auch das gis dupliert würde, wie ich Tomo secundo im andern Teil, Kap. 38, beim Universal-Clavicymbel erinnert. Wiewohl es in Clavicymbeln und Spinetten nicht so sehr nötig, als in den Orgeln; sintemal auf den Fall die Saite auf demselben Clave dis gar bald ein klein wenig niedriger gelassen und zur rechten Tertien majori zwischen dem \flat und fis eingestimmt werden kann.“

Wo diese Forderung nicht zu erfüllen war, blieb nur folgender, an der gleichen Stelle genannter Ausweg übrig:

„Wenn nämlich das \flat mit dem fis und in der Mitte die Tertia major, das dis, welches etwas zu jung und zu hoch und also dagegen falsch ist, gegriffen werden muß, so muß nicht allein ein Organist solches mit Fleiß durchsehen und überschlagen, sondern auch gute acht haben, daß er entweder die tertiam gar auslasse, oder die tertiam minorem, das d tangiere, oder aber mit scharfen Mordanten es also vergütte, damit die Dissonanz so eigentlich nicht observiert und gehöret werde.“

Wie unsere empfindlichen Ohren eine solche „Vergütung“ aufnehmen würden und wie hoch beglückt der Meister bei der temperierten Stimmung unserer Tasten-Instrumente die Wiedergabe seiner Werke begrüßt hätte, bedarf keines Hinweises. Mußten aber die Komponisten Takt für Takt derartige Unzulänglichkeiten in Bezug auf die Klangreinheit in Kauf nehmen, dann kann es nicht überraschen, daß die Frage der Instrumentalfarbe daneben zu einer Nebensächlichkeit wird.

Mit den Schwierigkeiten aus der musikalischen verbanden sich noch die der klimatischen Temperatur, die bei den unheizbaren Kirchen damals weit größer waren als heute mit den Rohrwerken der Orgeln. Es klingt wie ein Stoßseufzer aus unserer Zeit, wenn von den Blockflöten berichtet wird:

„Hierneben muß ich auch nachfolgendes notwendig erinnern, daß mir anfangs in Anordnung der Concerten der Flötenchor ... nicht wenig schwer ankommen, sintemal man gar selten solche Flöten, so recht ein-

stimmen, antrifft, bevorab, weil ... auch die Orgeln in etlichen Kirchen, so die Hitze und Kälte leicht treffen kann, im Winter niedriger, im Sommer aber höher im Ton befunden werden. Da dann wohl nötig, daß zweierlei blasende Instrumente, da die eine Sorte oder Accort um ein halb Semitonium von den andern stünden, vorhanden sein möchte.“ (Sy. II, S. 34)

Nun war Praetorius nicht der Mann, der sich durch derartige, wenn auch noch so lästige und beschwerliche Hemmnisse von seinem Willen zum Werk abbringen ließ. Schwierigkeiten waren auch für ihn nur da, um überwunden zu werden.

Die Schwierigkeit der Einstimmung der Blockflöten innerhalb der Familie selbst und nach der wechselnden Temperatur im Raume regte seine Erfindungsgabe aufs glücklichste an. So kann er im Anschluß an obige Mängel mitteilen, wie er zur Erfindung des abnehmbaren Mundstückes an der Blockflöte gelangt ist:

„Daher mir dann dieses Mittel eingefallen, daß ich die Flöten oben zwischen den Mund- und Fingerlöchern mitten zerteilen und das oberste Stück auf zwei Fingerbreit länger machen lassen, also daß man dasselbe in das Unterteil, soweit man will oder vonnöten ist, hineinstecken, die Pfeifen länger oder kürzer machen und also einer solchen Flöte, daß sie jünger oder gröber werde, sobald allemal helfen kann. Und obgleich auch etliche berühmte Instrumentenmacher verneinen, daß die Flöten dadurch in etlichen Löchern falsch werden möchten, so haben sie doch hernach selbst daran keinen Mangel, ausgenommen diesen, daß etliche in dem höchsten Clave nicht so gar wohl sprechen wollen, befunden.“³⁶

Wie sah es mit der Gebrauchsfähigkeit der anderen Instrumente aus?

In der Posaunen-Familie, die unter ihren Gliedern: Alt-Posaun, gemeine oder rechte Posaun, Quart-Posaun und Oktav-Posaun in letzterer sogar ein Gegenstück zur Wagner'schen Contrabaß-Posaune bietet, sind trotz des besonderen Lobes ihrer Anpassungsfähigkeit an die Tonart nicht alle Lagen restlos befriedigend:

„Es ist aber sonderlich dieses Instrumenten musicum (Posaun) vor andern blasenden Instrumenten überall in allerlei Consorten und Concerten wohl zu gebrauchen, sintemal es nach allerlei Tönen um etwas höher und niedriger nicht allein durch Aufsteckung und Abnehmung der Krummbügel (Cromette) und anderen Aufsteck-Stücken (Polette) genannt, sondern auch mit dem Mund und Winde ohne Aufsteckung der Krummbogen allein durch den Ansatz und Mundstück von einen geübten und erfahrenen Künstler nach seinem Gefallen per tonos & semitonia gezwungen und gebraucht werden kann, welches sich dann auf andern Instrumenten, deren Löcher mit den Fingern regieret werden müssen, nicht tun läßt.“

Von der heute kaum noch gebrauchten Vertreterin der höchsten Lage aber muß er trotz der eben genannten Vorzüge feststellen:

„Alt- oder Diskant-Posaun: Trombino, Trombetta picciola, mit welcher auch ein Diskant gar wohl und natürlich geblasen werden kann; wie-

³⁶ Es kann Praetorius aus eigenen Versuchen bestätigt werden, daß sein Nachsinnen auf Abhilfe in Besetzungsnotn wirklichkeitsnaher Praxis entspringt. Nur auf diese Weise konnte ich vor Jahren die Aufführung des Weihnachts-Oratoriums von Bach mit den drei hohen Trompeten durchführen, indem ich zur „Bach-Trompete“ in D als zweites Instrument ein vorhandenes Es-Piston wählte, das durch Einsetzen eines Stiftes auf D-Stimmung gebracht worden war (die 3. Trompete meisterte ebenfalls ein Liebhaber auf dem B-Instrument). Selbst kritische Ohren entdeckten keine Unterschiedlichkeit in der Klangfarbe.

wohl die Harmonie in solchem kleinen Corpore nicht so gut, als wenn auf der rechten gemeinen Posaun durch guten Ansatz und Uebung eine solche Höhe kann erreicht werden.“ (Sy. II, S. 31)

Aehnlich wird die hohe Lage der Fagotten-Familie in der Anleitung zur Instrumentation der Chöre, Sy. III, S. 127, charakterisiert:

„Oder man kann ein Zingelcorthol und Diskant-Fagott, wiewohl dieselben selten rein intoniert und recht gestimmt befunden werden, ... gebrauchen.“

Auch in der tiefen Lage gab es in Bezug auf die Semitonia Differenzen. Deshalb werden für das Doppel-Fagott ein F- und ein G-Instrument vorgeschlagen, „und ist sehr bequem, wenn man in der Musik beiderlei dieser Arten haben kann.“

Da aber für die klangliche Abrundung trotzdem noch Wünsche offen blieben, wird ein zu erwartender Ausbau nach der Tiefe hin warm begrüßt:

„Es ist jetzt der Meister, welcher die Oktavposaun gemacht, am Werk, einen großen Fagottcontra, welcher noch eine Quart unter dem Doppel-fagott, und also eine Oktav unterm Choristfagott, das C von 16 Fuß Ton geben und intonieren soll, zu verfertigen. Gerät es ihm, so wird's ein herrlich Instrument werden, dergleichen hiebevorn nicht gesehen und sich wohl drüber zu verwundern sein wird; sintemal auch den Orgelmachern bisweilen schwer fällt, die untersten zween Claves D oder C von 16 Füßen in der großen Posaune recht rein und wohl anzubringen. Die Zeit wird's geben.“ (Sy. II, S. 38)

Im übrigen wird dem Dolcian „wie auch den Fagotten“ nachgerühmt, daß sie „stillter und sanfter an Resonanz seien als die Pommern“, und es ist wiederum für die Zurückhaltung des Meisters hinsichtlich der Klangstärke bezeichnend, daß er die eingehend in Bezug auf die Schwierigkeit der Zusammenstellung behandelte Familie der Pommern (Bombardoni, Schalmeyen) nie in seinen Werken vorschreibt. In der Anweisung für die Chorzusammenstellung erscheinen sie neben Posaunen und Fagotten nur beiläufig, nämlich bei den in der Praxis sicher nur selten ausgeführten Transpositions-Vorschlägen von Stücken für hohe Instrumente in die tiefere Lage:

„Man kann aber die Posaunen, Fagotten oder Dolcianen und Pommern oder Bombarden auch in andern gemeinen Clavibus, so sonst auf Violen, Flöten- und Menschenstimmen-Chor gerichtet sind ... gebrauchen.“ (Sy. III, S. 128)

Von dem Diskantinstrument dieser Familie wird empfohlen, es in seinem Chor, zu dem sich „nicht alle Sachen schicken“ wollen, lieber fort zu lassen, da es in der Höhe „fremder und weiter vom rechten Ton“ abweicht („in der Diskantschalmey ist das f im rechten Ton nicht zu finden“ — Sy. III, S. 132) und da es ein „Kaken von sich gibt, gleich einer Gans.“ (Sy. II, S. 37)

Außerdem wird hier das Fehlen eines Messingschlüssels (Klappe) hervorgehoben, dessen Vorhandensein bei den Krummhörnern gradezu gefordert wird:

„Die Krummhörner ... haben hinten ein Loch, vorn 6 und über diese noch 2 Löcher unten, also daß sie noch 2 oder 3 Ton tiefer geblasen werden können. Aber es müssen noch absonderliche Schlüssel und Mes-

singslaves (wie in etlichen zu finden) dazu gemacht werden, sonst es mit den Fingern nicht zu erreichen noch zu begreifen ist.“ (Sy. II, S. 40)

Es kann im Anschluß hieran die Frage aufgeworfen werden, ob die häufig verpönte Klappe an unseren Blockflöten zur Erzielung sauberer Töne in leiterfremden Halbstufen wirklich so verwerflich ist.

Gerade in den hohen Lagen muß es bei allen Blasinstrumenten Schwierigkeiten gegeben haben. Bei den Cornetten oder Zinken, hölzerne Instrumente mit Kesselmundstück wie bei den Trompeten, die wegen ihrer Klangverwandtschaft mit Blechinstrumenten zu den Posaunen als Diskantinstrumente geordnet werden,³⁷ ist es

„in den gar hohen Choren fast besser, ... die Violin als die Cornetten zu gebrauchen, es sei denn, daß ein guter Cornettist, der seinen Cornett wohl zu moderieren und zu zwingen wisse, vorhanden und also den höchsten Cantum für sich behalte.“ (Sy. III, S. 123)

Eine derartige Großzügigkeit in der Behandlung der Klangfarbe kann dem Psychologen Praetorius erst dann nachgefühlt werden, wenn man selbst in erstklassigen Aufführungen erlebt hat, wie die Hörer etwa in Bachs „Hoher Messe“, in der an den hohen Bläserstellen leicht ein „Kicksen“ passiert, unruhig und abgelenkt werden. Hier spricht ein tiefes Wissen um die Behinderung rechter Aufnahmefähigkeit durch das Unlustgefühl, das sich zwangsläufig bei einer nur gequälten Wiedergabe schwieriger Stellen einstellt. Damit wird der rechten Wirkung eines Werkes aus dieser Zeit bis zu Bach sicher mehr Abbruch getan, als wenn im Notfalle zwecks sauberer Wiedergabe zu einem weniger „gefährdeten“ Instrument gegriffen wird.

Aber auch die tiefe Lage der Cornette genügte nicht allen Ansprüchen, weshalb Ersatz durch eine Posaune vorgeschlagen wird, da es „in solcher Tiefe kein Gratiam (hat), sondern fast einem Kühhorn gleichklinget.“ (Sy. III, S. 124)

Wenn auch die Querflöten, wie die Zinken, 19 Töne gaben, so daß sie

„im Cantu \sharp duro bisweilen auch gebraucht werden, so kommt es doch nicht durchaus in allen Modis oder Tonis. Darum man denn auch decimum Modum Hypoeolium um einen Ton niedriger auf den Querflöten zu musizieren pflegt. Und schickt sich keiner besser dazu als Dorius, Hypodorius und Hypoeolius in secunda inferiore; die weil der Querflöten Ambitus natürlich nicht höher als bis ins d“, gleichwohl aber noch bis ins f“, gar wohl kann gebraucht werden.“

³⁷ F. Volbach; a. a. O. S. 18: „Daß es nur das Anblasestück ist, welches die Farbe erzeugt, ersieht man schon daraus, daß z. B. das Doppelrohrblatt der Oboe, oder der Schnabel der Klarinette allein, ohne Instrumentenrohr angeblasen, die charakteristische Farbe dieser Instrumente zeigen (Blattöne). Ferner beweist es folgender Versuch: Setze ich ein Trompetenmundstück auf eine Klarinette, so klingt diese, trotz ihrer von der Trompete verschiedenen Mensur, vollständig als Trampete; ein zylindrisches, enges Trompetenrohr, mit Klarinettenschnabel angeblasen, ergibt Klarinettenklang, mit Oboepfeifenblatt, genau Oboenklang. Selbst ein Stück Fagottrohr, auf das ich ein Trompetenmundstück setzte, klang als Trompete. Phonographische Aufnahmen derselben Töne auf einer wirklichen Trompete, dann auf Klarinett- bzw. Fagottstück mit Trompetenmundstück geblasen, zeigten eine solche Identität der Klangfarbe, daß selbst vortreffliche Musiker sie nicht auseinanderhalten konnten.“

Praetorius wäre von dieser Beobachtung her sicher nicht ein Gegner der Weiterentwicklung des Instrumentes zur Klappenmechanik gewesen.

Sein musikalisches Empfinden war fein genug, die kleine Flöte nur sparsam und im vollen Chor zu verwenden, wie es heute noch mit der Piccolo-Flöte gehalten wird. So mahnt er im Sy. III, S. 138, bei der II. Art:

„Auch pfleg ich bei jedem Knaben einen Instrumentisten, als dem 1. Knaben einen mit der Diskantgeige, dem 2. einen Cornettisten, dem 3. auch eine Diskantgeige, dem 4. eine Block- oder Querflöte oder gar ein klein Flötlein, welches sich im pleno Choro vornehmlich, wenn es ein guter Meister braucht, nicht übel hören läßt, welche aber nicht eher einfallen, als wenn das Wort Ripieni, Omnes, Tutti, Chorus aut Concentus Plenus dabei gezeichnet.“

Eine Anweisung, die jedem Hörer und — jedem Flötisten aus der Seele gesprochen ist.

Naturgemäß gab es bei den Streichinstrumenten weniger Schwierigkeiten dieser Art. Es zeugt aber von geschärftem Klangempfinden, wenn von den Violon de Gamba gesagt wird, daß sie mehr in der Posannenlage, also tiefer, gebraucht werden sollen:

„Darum, daß die kleinsten Saiten auf der Diskantviol de Gamba fast klein und den anderen gröberen Saiten auf den Tenor- oder Baßviolen nicht gleich stark gehört werden, und derwegen besser, daß man anstatt der Diskantviol eine Alt-Tenorviol nehme oder aber im Diskant auf den gröberen Saiten meistens verbleibe.“ (Sy. III, S. 125)

Um die beste Klanglage auszunutzen, wird empfohlen, statt der Diskant-Geige, die nur bis zum *g* reicht, „und auf derselben untersten Saite keine rechte Harmoniam von sich gibt“, eine Tenorgeige zu nehmen, die „ungleich besser und anmutiger dazu zu gebrauchen“ sei. (Sy. III, S. 124)

Deshalb findet für die ungünstig bedachte Mittellage bei den Streichinstrumenten eine Neuerung seinen Beifall, die eine Weiterentwicklung der Violon de Gamba darstellt, „und auch gleich also wie eine Tenor-Violen de Gamba gestimmt ist“, die *Viol Bastarda*:

„Weiß nicht, ob sie daher den Namen bekommen, daß es gleichsam ein Bastard sei von allen Stimmen; sintemal es an keine Stimme allein gebunden, sondern ein guter Meister die Madrigalien und was er sonst auf diesem Instrument musizieren will, vor sich nimmt und die Fugen und Harmonien mit allem Fleiß durch alle Stimmen durch und durch, bald oben aus dem Cant, bald unten aus dem Baß, bald in der Mitte aus dem Tenor und Alt heraus suche, mit saltibus und diminutionibus zieret und also tractiert, daß man ziemlichermaßen fast alle Stimmen eigentlich in ihren Fugen und Cadentien daraus vermerken kann.“ (Sy. II, S. 47)

Wir denken an die Vielseitigkeit unserer Bratschen, auf denen sowohl im Alt-, wie im Violin- und Baßschlüssel musiziert werden kann und wissen, daß Bach sich in der Viola pomposa ein ähnliches Instrument schuf, um eine leichtere Ausführung der Cellopartie zu erreichen.

Ganz besondere Aufmerksamkeit wendet MPC der tiefen Lage, dem Baß-Instrument, zu. Bei der Bedeutung, die der G. B. für die Begleitung der Concertatstimmen hat und bei der Notwendigkeit, im Pleno Choro den Baß besonders stark im Unisono zu besetzen (Praetorius

macht sich den Ausspruch „des vortrefflichen Musici Joh. Maria Artusius: „Bassus alit voces, ingrassat (confortat) fundat et auget“ — Sy. III, S. 72 — zu eigen), ist ihm an der Besetzung dieses Instrumentes offenbar viel gelegen. Deshalb empfiehlt er in der Ordinantz zur Pol. cad. unter 2:

„Wenn zwei oder drei Stimmen allein in den Generalbaß ... gesungen werden, ist es sehr gut, auch fast nötig, denselben Generalbaß mit einem Baßinstrument, als Fagott, Dolcian, Posaun oder aber mit einer Baßgeigen dazu zu machen. Darum ich dann etliche Cantores in Tertio Tomo dazu ermahnet, und wäre sehr zu loben, wenn es ihrer viel vor die Hand nehmen und sich auf einer Baßgeigen, den Baß im Chor mitzustreichen, exerzieren möchten; welches gar leicht zu lernen und, weil man in allen Schulen nicht allzeit gute Bassisten haben kann, das Fundament trefflich zieren und stärken hilft.“

So schränkten die vorbezeichneten Mängel der damaligen Instrumente an sich und ihre Abhängigkeit von der wechselnden musikalischen Temperatur die scheinbare Mannigfaltigkeit stark ein. Der Aufführung der Werke instrumentaliter standen somit erhebliche Schwierigkeiten gegenüber. Der Aufführende konnte, selbst wenn im günstigsten Falle reichlich Instrumentalisten in vielfarbiger Besetzung zur Verfügung standen, dennoch nicht so sorglos in die Fülle hineingreifen, wie es den Beurteilern in unserer Zeit erscheint, weil sie mit der Transpositionsmöglichkeit der vollkommener gestalteten Melodie-Instrumente und vor allem mit der temperierten Stimmung der Tasten-Instrumente rechnen dürfen.

Insofern bedeutet die schon genannte Anweisung im Sy. III, S. 121 ff., wie Konzerte und Motetten mit Instrumenten und mit Menschenstimmen besetzt werden können, nicht eine nach der dort gegebenen Schlüsselung einfach in die Praxis zu übertragende Gebrauchsanweisung, sondern stellt vielmehr nur eine Kennzeichnung der verschiedenen Klanghöhen mit den ihnen gemäßesten Instrumenten dar. Die Instrumentengruppierung nach Chören: 1. Zinken und Diskantgeigen, 2. Querflöten, 3. Menschenstimmen, Flöten, Violen und Geigen, 4. Posaunen und Fagotte, 5. Krummhörner, 6. Schalmeien und 7. Lauten erheischt in allen Gruppen im Zusammenspiel wegen der bei den einzelnen Arten nachgewiesenen Mängel mancherlei Einschränkungen und Umbesetzungen. Das lehrt ein Blick auf die Schlüsselkombinationen der Pol. cad. im Anhang des Neudrucks S. XXXI—XXXIII.

Ueber den Gebrauch der von MPC erdachten Schlüsselübersicht heißt es in der Einleitung:

„Kürzlich aber hiervon zu reden, bin ich auf nachfolgendes Mittel, welches hiervorn sonst bei keinem gesehen, bedacht gewesen; daß man nämlich in einem Autore aus allen Stimmen eines jeden Concert-Gesanges die Claves signatas nacheinander aufzeichne, gleich wie in meiner Polymnis in Basso generali solches in acht genommen, und vorne an die Claves signatas aller derer Gesänge, so darinnen begriffen, durch alle Stimmen ordentlich nacheinander verzeichnet habe. Da dann gleichsam in einem Spiegel des ganzen Concerts Eigenschaft, wie hoch und niedrig eine jede Stimme nach dem Tono oder Modo, darinnen der Gesang gesetzt, ungefähr ascendieren oder descendieren mag, und daher, was für blasende oder besaitete Instrumenta zu einer jeden Stimme füglich zu gebrauchen, und welchem Choro die Cappella und Cantores zuzuordnen

sein, gar fein observiret und in acht genommen werden kann.“ (Sy. III, S. 121/22)

Gruppe 1 umfaßt die höchsten Lagen im Violin-, Diskant- und Mezzosopran-Schlüssel:



Zinken- und Diskantgeigenchor.

Die Einheitlichkeit des Zinken- oder Cornettenchores bleibt nicht gewahrt, weil in der Höhe statt der Cornette Violinen eingesetzt werden sollen, wenn nicht ein besonders guter Cornettist zur Verfügung steht. In einem 4- oder 5-stimmigen Chor sind eine Posaune oder Tenor-geige für die tiefe Lage heranzuziehen.

Gruppe 2 erweitert den Umfang nach unten bis zum Tenor- bzw. Baritonsschlüssel:



Querflötenchor.

In diesem muß wegen der Tiefe ebenfalls das Prinzip der Einheitlichkeit durchbrochen und ein Fagott, eine Posaune oder sogar eine Tenor-geige gebraucht werden, da bei den Querflöten der Tenor (man baute sogar ein Baßinstrument, das bis zum kleinen a reichte) „gar zu still“ kommt, „daß man denselben vor dem Cant und Alt, so allezeit oben in der Oktaven bleiben, nicht sonderlich hören kann.“ Gänzlich aufgehoben wird aber die Klanghomogenität dieses Chores, wenn man den Schlußsatz befolgt:

„Derwegen dann besser ist, daß man eine Posaune oder Tenor-geigen in diesem Clave gebrauche, sonst kann ein solcher Tenor mit einer Querflöte, wenn keine anderen Querflöten mehr dabei vorhanden, gar bequem und richtig in Octava superiore neben allerlei andern Instrumenten musiziert und gebraucht werden.“ (Sy. III, S. 124)

Gruppe 3 befaßt sich mit dem Umfang der menschlichen Stimmlage:



Menschenstimmen-, Flöten-, Violinen-, Geigen-Chor.

Es kann überraschen, daß zu diesem Chor die Flöten (Blockflöten) geordnet werden, die eine Oktave höher als die Singstimmen liegen. Was zuweilen in unserer Zeit beim Zusammenspiel der Blockflöten mit anderen Instrumenten und mit Singstimmen untersucht wird: ob, um in der richtigen Stimmlage zu bleiben, zum Diskant nicht eine Tenor-, zum Alt eine Baßflöte genommen werden müsse, hat auch Praetorius beschäftigt. Für die 4. Sorte der Blockflöten in der Stimmlage c', d'—a'', b'', die sowohl als Baß- wie auch als Tenor-, Alt- und Diskant-Instrumente bezeichnet werden, bemerkt er in einem, von scharfer Beobachtungsgabe zeugenden NB:

„Diese Flöte, sowohl auch die Querpfeifen in diesem Ton, kann nicht allein zum Diskant, wie ich es allhier eingesetzt, sondern auch zum Tenor eine Oktav drunter gebraucht werden. Wie es dann insgemein

von etlichen Instrumentisten dafür gehalten wird, daß diese Art Block- und Querflöten ein rechter Tenor an Laut und Sono sei, und derselben unterster Clavis dem Claven c oder d im Tenor, und also ihren Laut auf vier Fuß Ton (nach Orgelmacher Mensur) von sich gebe. Und die Wahrheit zu bekennen, bin ich anfangs auch, weil es gar schwer im Gehör zu erkennen und zu unterscheiden, derselben Meinung gewesen. Aber wenn man diesen Ton gegen der Orgelpfeifen Ton intonieren läßt und eins gegen das andere im fleißigen Gehör eigentlich in Acht nimmt, so ist es nur ein rechter Diskant, da der Clavis c' oder d' an Laut zwei Fuß Ton ist. Und gleicher Gestalt verhält sichs auch mit den Baß- und anderen Flöten, so zu einem solchen Accort oder Stimmwerk gehören, da die gar groben und kleinen Baßflöten nicht anders lauten und klingen, als wenn sie eine Oktave tiefer, und also der unterste Clavis in der einen Baßflöte das B oder C auf acht Fuß, in der gar großen Flöt aber das D oder F auf zwölf Fuß intonierte, da doch dieser großen Baßflöten Laut und Klang sich nicht weiter als auf sechs Fuß, der andere aber auf vier Fuß Ton erstrecken tut.“ (Sy. II, S. 21)

Tatsächlich weisen die tieferen Lagen unseres jetzt gewöhnlich gebrauchten Blockflöten-Quartetts in c“, f“, c‘ und f außer der Sopranflöte eine derartige Verschmelzungsfähigkeit mit den Singstimmen auf, daß die Oktavendifferenz beim Zusammenklang nicht spürbar wird.³⁸

Auch von einem einheitlichen Gebrauch des Blockflötenchores kann nicht durchweg die Rede sein:

„Wenn man einen Flötenchor unter und neben andern unterschiedenen, mit andern Instrumenten besetzten Choren anstellen will, so erachte ich besser sein, daß zu dem Baß eine Quartposaun oder, welches noch bequemer, ein Fagott, sowohl auch zu dem Tenor eine Posaun oder Tenorgeige anstatt der Flöten geordnet werden; sintemal die Tenor- und bevorab die Baßflöten in der Tiefe gar zu gelinde, also daß man sie vor den kleinen Diskant- und Altflöten, auch vor den anderen Instrumenten in den beigefügten Choren nicht wohl und gar wenig hören kann.

Wenn man aber sonst die Flöten gar alleine, ohne Zutun anderer Instrumente, in einer Canzon, Motette oder auch in einem Concert per choro gebrauchen will, so kann man das ganze Accort und Stimmwerk der Flöten, sonderlich die 5 Sorten von den größten an zu rechnen, weil die kleinen gar zu stark und laut schreien, gar wohl und füglich gebrauchen und gibt eine sehr anmütige, stille, liebliche Harmoniam von sich, sonderlich in Stuben und Gemächern; sintemal in der Kirchen die grobe Basset- und Baßflöten nicht wohl gehört werden können. Darum denn auch die andern Chor, so etwa Violon de Gamba oder Menschenstimmen, dabei geordnet werden, gar submissa voce, still und sanft ihre Sachen hervorbringen und intonieren müssen, sofern anders ein Chor und eine Stimme neben der andern eigentlich angehört und observiert werden solle.“ (Sy. III, S. 125/126)

Daß im Violonchor wegen der klangerarmen Diskantinstrumente gewisse Umbesetzungen geboten sind, wurde bereits nachgewiesen.

Praetorius gibt am Schluß von Gruppe 3 selbst ein Beispiel dafür, welche Instrumentalbesetzung nach seinem Dafürhalten in einem doppelchörigen Werk zu empfehlen sei:

³⁸ Bei Wiedergabe alter Chorsätze in der Besetzung von Sing- und Instrumentalstimmen, insbesondere Blockflöten, kann man sich leicht von dieser Tatsache überzeugen, wie ich es selbst bei der Aufführung der „Sieben Kreuzeswarte“ von Senfl nach den Besetzungsvorschlägen des Herausgebers, Fr. Piersig, erfahren habe.

„Wenn in einem Concert zween also signierte Chore instrumentales ... vorhanden, so kann man es nach verzeichnetermaßen anordnen, doch daß der Alt in beiden Choren in Octava superiore, das ist eine Oktav höher, musiziert werde:

I. Chor:			
Viole de Gamba	Cornetto muto	Violbraccio	Violone
Violine	Cornetto		
II. Chor:			
Flauto	Violino	Flauto vel Fagotto vel	Trombone
Cornetto	Violino	Trombone	Trombone majore

Im ersten Chor des Beispiels fällt auf, daß Praetorius zum Cant trotz seiner Bedenken auch eine Gamba einsetzt, anstatt sie im Alt für das Cornett zu gebrauchen, wodurch die Versetzung des Alt in die Octava superiore vermieden und die Einheitlichkeit des Streicherklanges gewahrt werden könnte. Die Anordnung für Chor 2 zeigt dieselbe Lust zur Mischung von Streichern und Bläsern. Weshalb hier im Alt die Violine in die höhere Oktave gehen soll, hat er mit der ungünstigen Klanglage auf der G-Saite begründet. Bei einer jetzzeitigen Besetzung würde die Schwierigkeit durch eine Viola zu umgehen sein. Wenn für den Tenor eine Blockflöte vorgeschlagen wird, so tritt hier die erwähnte Verlagerung in die obere Oktave automatisch ein.

Daß aber derartig gemischte Besetzungen auch mit den heute gebräuchlichen Instrumenten klingen, ist durch Aufführungen bereits erwiesen. G. Grote teilt in seinem auch für Besetzungsfragen aufschlußreichen Programmbuch zum 3. H. Schütz-Fest in Barmen, 1933, eine auffallend ähnliche Einrichtung der dort musizierten Instrumental-Canzone von G. Gabrieli mit. Das doppelchörige Werk wurde im I. Chor von Violinen, Trompete, Altoboe-Bratschen, Posaunen-Cello-Kontrabaß, und im II. Chor von Oboen, Trompete, Posaune, Fagott-Kontrafagott ausgeführt.

Eine weitere Modifikation der Besetzung, die geradezu an die Wertschätzung volkstümlicher Zweistimmigkeit erinnert, wird am Ende des Kapitels für diese Gruppe noch nachgetragen:



„Beim 3. Chor ist noch dieses zu merken, daß es gar anmütig zu hören, wenn man bisweilen den Cant und Tenor allein miteinander singen, den Alt und Baß aber auslassen oder mit Instrumenten dazu musizieren lasse, welches, weil der Cantus und Tenor meistens in Sexten miteinander fortgehen, ein guten effectum macht.“ (Sy. III, S. 134)

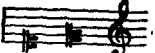
In der 4. Gruppe wird die ausgesprochen tiefe Lage einer Untersuchung unterzogen, und zwar werden Posaunen und Fagotte, deren Einsatzbereich sich vom Alt- bis zum Contrabaßschlüssel erstreckt, als Favorit-Instrumente angeführt:



Posaunen- und Fagotten-Chor.


Klangeinheitlichkeit durch chorischen Gebrauch war auch in dieser Gruppe selten zu wahren:

„Und läßt man meistens den Alt, welcher also  signiert und claviert, bisweilen auch wohl einen unter den Tenoren, 

welcher die beste Arien und Melodie führt, humana voce in die Posaunen und Fagotten singen, (welches dann auch von einem Diskantisten in Octava superiore gar füglich verrichtet werden kann). Da dann der Alt nicht gesungen, sondern mit einer Altflöte oder Diskantgeige in Epidiapason (in der Oktav drüber) musiziert werden muß. 

Wie dann zum öfteren auch wohl ein Diskant zum Singen, oder zum Cornett, oder zur Diskantgeige dabei vorhanden.“ (Sy. III, S. 127)

Die verwirrende Fülle der F-Schlüssel in dieser Gruppe ist heute zu meist auf den uns vom Streichquartett her gewohnten zu vereinfachen. Für den Contrabaß und die Instrumente gleicher Stimmlage wird von MPC selbst auf die Notierungsart verwiesen, der wir uns auch heute bedienen:

„Die Oktavposaun aber und die gar große Sub- oder Contrabaßviolen können nicht wohl aus den gar tiefen Bässen musiziert werden, sintemal es ihnen etwas fremd und ungetübt an- und vorkommt. Deswegen muß man dieselben besser in epidiapason, in die Oktav drüber, abschreiben, also, daß das  oben von der 6. oder 5. Linie abgenommen und auf die mittelste oder 3. oder auch auf die 4. Linie von unten an zu rechnen, gesetzt werde: So kommt es den Instrumentisten gar recht und wohl zu gebrauchen.“ (Sy. III, S. 127)

Daß Posaunen und Fagotte nicht auf die für sie bezeichneten Chöre beschränkt sind, wurde bei den Transpositionsmöglichkeiten bereits erwähnt. Die von Praetorius dazu gegebenen zahlreichen Beispiele der Tiefersetzung von Violon, Flöten und Menschenstimmen (um eine Quarte oder Quinte) tun wiederum dar, wie nebensächlich die Klangfarbe im Instrumentationsbereich behandelt wird. Diese Freiheit kann bei heutigen mehrchörigen Aufführungen von Nutzen sein, wenn die hohen Instrumente nicht zur Verfügung stehen. Auch berechtigt sie den Leiter eines Bläserchores, alte Musik für seinen Klangkörper einzurichten.

Wie das bei der dritten Gruppe von Praetorius gegebene Beispiel der Instrumentierung eines doppelchörigen Werkes wiederum zeigte, wird die Gruppe der Krummhörner und Schalmeien, die nun als 5. und 6. Chor behandelt werden, in der Praxis von ihm gar nicht eingesetzt. Da diese Instrumente auch heute kaum in Frage kommen und die besonderen Intonationsschwierigkeiten vorher schon dargelegt wurden, erübrigt sich hier ihre weitere Behandlung.

Dafür sei noch die Definition des Lautenchores als Gruppe 7 im Wortlaut des Meisters angeführt:

„Einen Lautenchor nenne ich, wenn man Clavicymbel oder Spinetten, Instrumenta pennata (sonst insgesamt Instrument genannt), Theorben, Lauten, Bandoren, Orpheoreon, Zithern, eine große Baß-Lyra oder was zuwege bringen kann, zusammenordnet. Dabei dann eine Baßgeige sich wegen des Fundaments nicht übel schickt. Welcher Chor droben fol. 5 ein Englisch Consort ist genannt worden und wegen Anrührung der vielen Saiten gar einen schönen effectum macht und herrlichen lieblichen Resonanz von sich gibt. Inmaßen ich denn einstmals die herrliche aus der Maßen schöne Motettam des trefflichen Componisten Jaches de

Werth: Egressus Jesus, a 7 vocom, mit 2 Theorben, 3 Lauten, 2 Cithern, 4 Clavicymbeln und Spinetten, 7 Violen de Gamba, 2 Querflöten, 2 Knauben, 1 Altisten und einer großen Violen (Baßgeig) ohne Orgel oder Regal musizieren lassen: Welches ein trefflich prächtigen, herrlichen Resonanz von sich geben, also, daß es in der Kirchen wegen des Lauts der gar vielen Saiten fast alles geknittert hat.“ (Sy. III, S. 133/134)

Die hier aufgezeichnete Reihe der im „Englisch Consort“ vereinigten Instrumente wird im Kapitel von der Cappella fidicina (Sy. III, S. 92) noch um die Block- oder Querflöte, stille Posaune, Viole de Bastarda und eine kleine Diskantgeige erweitert. Die Klangeinheitlichkeit blieb also bei dieser so sehr gerühmten Zusammenstellung auch nicht gewahrt.³⁹

Zusammenfassend läßt sich für die Instrumentierung in der Mehrchörigkeit feststellen, daß sie dann am besten ausgeführt ist, wenn die günstigste Klanglage der Instrumente zur Geltung kommt. Weder die Schlüssel noch etwaige Symbolisierungsabsichten sind in erster Linie maßgebend. Das stellt auch Schering fest, wenn er zwar im allgemeinen die Schlüsselkombination, zuweilen auch die traditionelle Symbolik einiger Instrumente als bestimmend für die Instrumentalgruppierung ansieht, dann aber hervorhebt:

„Praetorius selbst hat zwar auf diese Symbolik scheinbar wenig gehalten, denn weder spricht er von ihr, noch macht er bei seinen Besetzungsvorschlägen in dieser Beziehung irgend welche feineren Unterschiede. Das nimmt deshalb wunder, weil nicht nur Cavalieri und Monteverdi (im Orfeo) sondern auch Schütz (im Weihnachtsoratorium) einer sehr ausgeprägten Überlieferung der Klangsymblik folgen. Vielleicht, daß die gewöhnliche Kirchenmusik solcher nicht bedurfte.“

Man muß dieser Auffassung auf Grund des Tatsachenbefundes zustimmen, darf aber die Ursache nicht in den scheinbar primitiveren Voraussetzungen der Kirchenmusik, noch vielleicht in einem wenig gepflegten Klanggefühl des Komponisten suchen, sondern in seiner Fähigkeit, mit wissendem Blick die natürlichen Grenzen der Instrumente zu beachten.

An dem Können, die Klangsymblik der Instrumente dem Kunstausdruck dienstbar zu machen, fehlte es ihm keineswegs. Vielleicht kann bereits die Anweisung der Meg. in der Nota ad lectorem musicum unter 6 als eine Klangsymblikisierung gedeutet werden. Dort sind für die lateinischen Strophen des I. bis III. Magnificat 5 Violen de Gamba vorgeschrieben, etwa als Charakterisierung eines feierlichen Priesterchores, der mit dem lebhaften Gemeindegesang in deutscher Sprache responsiert. Damit wäre eine Parallele zu der Begleitung des Evangelisten in der „Auferstehungshistoria“ von H. Schütz, die der Meister als die beste dem Leser in seiner Vorrede empfiehlt, gegeben:

³⁹ Die von H. J. Moser in seiner Geschichte der Deutschen Musik, II, 1, S. 32, Fußnote 1, versuchte anderweitige Deutung des ‚Englisch Consort‘ ist nach dieser klaren Definition durch Praetorius nicht zu halten: „Ich bin zweifelhaft, ob die gewöhnliche Deutung als ‚Concert nach Art der Geiger aus England‘ das Richtige trifft, man beachte die damals allbeliebte Strophe Ph. Nicolais: Gloria sei dir gesungen ... mit Menschen und englischen Zungen mit Harfen und mit Zimbeln schon ... Wir sind consorten der Engel hoch um deinen Thron ... Wollte Praetorius nicht vielleicht den Klang des ‚Engelconsortiums‘ erproben?“

„Vom Chor des Evangelisten: 2. wenn man es aber haben kann, ist besser, daß die Orgeln und anderes hier ausbleibe und anstatt derselben nur 4 Violon de Gamba (welche hierbei auch zu finden) die Person des Evangelisten zu begleiten gebraucht werden.“

Unwillkürlich vollzieht hier der Musiker die Verbindung mit den entsprechenden Stellen in der „Matthäus-Passion“, in denen Joh. Seb. Bach die Erhabenheit der Worte Jesu durch Begleitung mit dem Streich-Quartett über die Worte des Evangelisten und die der übrigen Personen hinaushebt.

Deutlicher tritt die Absicht der Symbolisierung durch Instrumente in Nr. 21 der Pol. cad.: Wachet auf, ruft uns die Stimme ... hervor, wo den übrigen Chören zwei extraordinarii Stimmen beigelegt sind, die in der 1. Strophe durch Cornette, in der 2., wie bei Bach in der gleichnamigen Kantate, durch Violinen, in der 3., dem Freudenchor, überraschenderweise auch durch Violinen besetzt werden. Hier könnte, wenn auch zwar keine größere Höhe als in Strophe 1 verlangt wird, die Tatsache maßgebend sein, daß die Instrumente in Sechzehntelbewegung pausenlos über viele Takte hinspielen müssen.

So vorbedachte Besetzungsvorschläge zeigen, daß mit der Freiheit in der Wahl der Instrumente noch kein Freibrief für gedankenlose Willkür erteilt worden ist. Vielmehr wird der Ausführende überall da, wo die Voraussetzungen gegeben sind, den Vorschriften des Komponisten folgen; denn trotz der dargelegten Mängel im Zusammenklang der Instrumentenfamilien findet sich bei Aufstellung mehrchöriger Werke verschiedentlich auch die Gegenüberstellung von zwei oder mehreren Chören in einheitlicher Klangfarbe. In Nr. 23 der Pol. cad.: Jubilieret fröhlich ... erhalten die beiden vierstimmigen Instrumentalchöre des insgesamt vierchörigen Werkes die Bezeichnung: Lauten, Violon — Flöten, Fagott. Hier ist also ein Konzertieren von Saiten- und Blasinstrumenten beabsichtigt, wie es uns aus der „Hirtenmusik“ des Weihnachts-Oratoriums von Bach geläufig ist. Beide Stücke gleichen sich auch insofern, als hier eine der wenigen Stellen bei Praetorius vorliegt, wo von seiner Hand ein Hinweis darauf erfolgt, daß

„die Chori instrumentalis in diesem, sowohl auch in XV, XVI und XXXI für sich alleine mit Zinken und Posaunen ohne Zutun der Knaben oder anderer Vocalstimmen musiziert werden können; da es sich dann nicht anders wird hören lassen, als eine Canzon mit 8 Stimmen auf bloße Instrumenta gerichtet.“ (S. 253)

Von weiteren Gruppierungen nach Instrumentenfamilien seien einige vom Komponisten bezeichnete Beispiele aus der Pol. cad. angeführt: Nr. 28: Lob sei dem allmächtigen Gott ...

1. Choro de Flauti vel pro Testudine
2. Choro de Viole
3. Choro de Tromboni
4. Chorus vocalis.

Wird die Mehrchörigkeit darüber hinaus noch gesteigert, so sieht, wie in Nr. 33: Jesaja dem Propheten ..., die Besetzung folgendermaßen aus:

1. Choro di Fiffari
2. Choro de Tromboni

3. Choro di Lauti
4. Choro de Violen
5. Chorus vocalis.

Doch ist bei den Instrumentalchören ebenfalls nach ausdrücklicher Anweisung an die Beiordnung von Singstimmen zu denken, wie andererseits die Klanglage der Instrumente und der gegebenenfalls notwendige Austausch klangerarmer gegen günstiger liegende Instrumente zu beachten ist.

Zu diesem Miteinander verschiedenfarbiger Klangkörper tritt noch der Wechsel der Instrumentierung innerhalb ein- und desselben Chores, wie man ihn in dem schon genannten Beispiel: Wachtet auf, ruft uns die Stimme ... (Pol. cad. Nr. 21) feststellen kann. Zunächst setzt der Instrumentalchor mit Violine vel Viola, Cornetto vel Flauto vel Violino, Viola und Violone ein und wird bei dem Wächterruf: Wach auf du Stadt Jerusalem ... von Trombone-Flauto (vel Violino, vel Cornetto) und Tromboni in den übrigen drei Stimmen abgelöst. Auch diese Stelle dürfte zu den bewußt in Klangsymbolisierungsabsicht geschriebenen zu rechnen sein.

Einen ähnlichen Wechsel innerhalb eines Instrumentalchores, hier allerdings in der capp. fidic, weist Nr. 27: Als der gütige Gott ... auf. Der Chor des Evangelisten (2-stimmig) wird von Violen vierstimmig begleitet. Bei Einsatz des Chores der Maria (2-stimmig) sind für denselben Chor Lauten vorgeschrieben. Auch bei dieser Art der Instrumentierung kann zweifellos an Klangsymbolik gedacht werden, jedoch kennzeichnet die Tatsache, daß der Chor des Engels (zweistimmig, Männerstimmen) ebenfalls mit Violen wie der Evangelistenchor geht und zu Beginn des 2. Teils letzterem Lauten statt Violen zugeordnet werden, zur Genüge, wie wenig Praetorius diesem Prinzip seine Instrumentalanordnung unterordnet.

Das bezeugen auch entsprechende Abschnitte der Ausführungsanweisung desselben Stückes über Auslassung bzw. Umbesetzung der Cappella fidicinia (Pol. cad. Nr. 27, S. 354):

2. „Im Anfang, auch wohl bisweilen in der Mitte, kann man die Cappellam fidiciniam auslassen, damit man den Text der Concertatstimmen desto eigentlicher vernehmen könne, wenn sie allein in die Orgel oder Regal gesungen werden.
3. Will man auch die 4 Instrumentalstimmen in der Cappella fidicinia nicht allzeit brauchen, so kann man aus dem Baß ... einen absonderlichen Baß zu den beiden Tenören oder 2 Discanten herausziehen und bei denselben Chor stellen. Wie man denn, wenn übrige Instrumentisten vorhanden, die Cappellam fidiciniam gar füglich in 2 oder auch wohl in 3 Chor abteilen, heraus schreiben und bei jedem Chor seine zugehörigen Instrumenta stellen könnte. Inmaßen solches im Generalbaß allhier mit den darunter gezeichneten Wörtern (Lauten, Violen) gar leicht zu unterscheiden. Man kann aber anstatt der Laute (dazu denn auch die Clavicymbel gehörig) die Block- oder Querflöten oder stille Zinken und Fagotten oder Posaunen, nachdem man sich bestimmt befindet, gebrauchen.“

Ähnlich verhält es sich mit den Singstimmen, denen im gleichen Stück ebenfalls eine Abweichung von der ursprünglich vorgeschriebenen Besetzung zugestanden wird:

1. „In diesem sind außerhalb der Cappella fidicinum und des Chores pro cappella drei absonderliche Chori der Concertatstimmen, welche voneinander segregiert und absonderlich gestellt werden müssen, als 1. Chorus Evangelistae im 1. & 3. Cantu, 2. Chorus angeli im 1. und 2. Tenore, 3. Chorus Mariä: im 2. & 4. Cantu.

Und wofern man ja nicht vier Knaben (Discantisten) haben kann, so kann man des Evangelisten Person, nämlich den 1. und 3. Cantum in Octava inferiore von zwei Tenoristen singen lassen. ...“

Es fällt auf, daß die Partie der Maria nicht in die Freizügigkeit einbezogen ist. Hier ist wahrscheinlich die Symbolisierungsabsicht maßgebend, wie in einem ähnlich auf verschiedene Personen gerichteten Werk des Puer., Nr. 7: Ubi rex est gloriarum ..., in dem die drei Frauen (Marien) mit dem Engel im Grabe sprechen, für diesen auch eine Tenorstimme vorgesehen wird, obwohl das Werk sonst nur auf Knabenstimmen gerichtet ist:

„Quarti pueri loco, Tenorista, qui Angeli, tribus mulieribus respondentis personam repraesentare potest, substituitur.“

Deutlicher als durch solche Hinweise kann der Vorrang der Sing- vor den Instrumentalstimmen, was im Zusammenhang mit dem Gebrauch der Instrumente nochmals hervorgehoben sei, nicht betont werden. Deshalb ist es nicht verwunderlich, daß die Ornament-Instrumente wohl konzertierenden Einzelstimmen zugeordnet werden können, aber nicht müssen.

In der II. Art, der für vier Knabenstimmen, ist das Mitspielen der Ornament-Instrumente ausdrücklich den Tuttistellen vorbehalten. Diese Chorus aut concentus plenus-Stellen sind zumeist auch diejenigen in den Polyhymnien, an denen die übrigen Instrumental- und Vokalcappellen einfallen.

Eine absonderliche Stellung innerhalb des Instrumentalkörpers nehmen zwei Gruppen ein: die Cappella fidicina und der Chor der Trompeten und Heerpauker. Die erste Gruppe wurde bei dem Gebrauch der Orgel als Fundament-Instrument bereits erläutert. Im Zusammenhang mit der Instrumentengruppierung ist hier noch zu bemerken, daß die Streichinstrumente wohl am ersten dem kontinuierlichen Tone der Orgel nahe kamen. Dennoch muß es mit der Technik des gebundenen Spiels in damaliger Zeit auch seine Schwierigkeiten gehabt haben, denn Schütz ermahnt in der Vorrede zu den „Symphoniæ sacrarum“⁴⁰ die Instrumentisten, da „auch der stete musikalische Strich auf der Violine bei uns Deutschen nicht bekannt noch in Uebung“ ist, daß sie „Unterricht nehmen und die Privatübung sich nicht verdrießen lassen“ sollen.

Obwohl Praetorius mit seiner Streicher-Cappella „applausum populæ erlangt“, wird auch darin nicht starr am Besetzungsprinzip durch Streichinstrumente festgehalten, vielmehr kommt wieder dem Grundsatz der Variation der Vorrang zu:

„Um dieser Ursachen willen habe ich in der Mitte bisweilen virgulas und Strichlein interponieret, damit man zu einem versiculo Violen, zum

⁴⁰ GA. VII.

andern Posaunen, zum dritten Flöten und Fagotte gebrauchen könne; oder wo Lautenisten vorhanden sind, kann man mit Geigen umwechseln und dann auch bisweilen die Lauten und Geigen zusammengehen lassen. Da dann ein Musicus zween oder mehr Chor gar wohl draus machen, abschreiben und nach seinem guten Gefallen anordnen kann.“

(Sy. III, S. 92, Z. 2)

Wenn der Trompeten-Chor in der Betrachtung der Instrumente hier an die letzte Stelle rückt, so hat das seinen Grund darin, daß im Gesamtwerk des Praetorius der Gebrauch der „Tubicinia & Tympanistria“ praktisch nur einmal in Erscheinung tritt. Vorgesehen war weit mehr, wie der entsprechende Hinweis im 1. Index der Pol. cad. dartut:

„Die andern, so zu dieser Art gehören, sind allhie in dieser Polyhymnia (ne opus hoc supra modum excresceret) ausgelassen und in I. Polyhymnia Heroica Tubicinia, II. Caesarea und VI. Jubilaea zu finden.“

Praetorius hat in der „Organographia“ dem „Trommet“ seine besondere Bewunderung angedeihen lassen:

„Ist ein herrlich Instrument, wenn ein guter Meister, der es wohl und künstlich zwingen und regieren kann, drüber kommt. Und ist gleich zu verwundern, daß man ohne einige Züge (damit sonst die Posaunen regiert werden) auf diesem Instrument in der Höhe fast alle Tonos nacheinander, auch etliche Semitonia haben und allerlei Melodien zuwege bringen kann.“ (S. 32)

Auch die Stimmungen in D, C und B werden dort schon bezeugt.

Daß es sich bei dem Gebrauch der Trompeten mehr um große Fest- und Feiernmusik handelt, hebt die Beschreibung bei der I. Art, die ihre Einsatzweise behandelt, besonders hervor. Die Eigenart des Instrumentes bedingte Rücksichtnahme auf das Tempo und die Aufstellung:

„Und ist hierbei dieses zu merken, dieweil die Trompeter ohne das gar zu sehr fort zu eilen gewohnt seien (sintemal die Trompeten einen starken Atem requirieren und erfordern, welcher so langsam nicht kann continuieret werden), daß man an dem Ort, da die Trompeter einfallen, mit dem Takt ein wenig mehr fort eile, sonst kommen sie mit ihren Sonaten allzeit zu früh zum Ende: hernach aber kann der Takt wiederum etwas protahieret werden, bis und solang wiederum die Trompeter anfangen.“

Es sind aber diese Concert-Gesänge also und dergestalt anzuordnen, daß 5, 6 oder 7 Trompeter neben oder ohne einen Heerpauker, an einem sondern Ort, nahe bei der Kirchen gestellet werden: damit, wann sie in der Kirchen stehen, der starke Schall und Hall der Trompeten die ganze Musik nicht überschreie und übertäube, sondern ein Teil neben dem andern vornehmlich und eigentlich gehört werden könne.“

Die Schwierigkeiten bzgl. des Taktes und des gebundenen Spiels sind auch heute noch in Bläsergemeinschaften zu beobachten.

Ein technisch sehr gewandter Bläser bemerkte zu mir beim Erarbeiten chorischer Sätze aus Schütz'schen Werken (Choralkanzone: Nun lob mein' Seel den Herren ...; Nun danket alle Gott ...; Es erhub sich ein Streit ...; Christ ist erstanden ... u. a.), die ähnliche Anforderungen stellen, wie die Bläusersätze bei Praetorius), daß er leichter zwei Stunden Marschmusik als eine halbe Stunde Spiel solcher Stücke durchhalten könne, da es für die Atemführung viel schwieriger sei als die kurzperiodische Marschmusik.

Wie Schütz Unterricht und Privat-Uebung im steten ausgedehnten Strich auf der Geige empfiehlt, so ist auch für die Bläser Schulung zwecks Umstellung von der mehr instrumentalen Spielgewohnheit zum Cantionalstil erforderlich. Am leichtesten und erfolgreichsten stellte sich die bewußte Atemführung durch gemeinsames Sprechen der Textzusammenhänge und — wo es die bekannte Melodie erlaubte — Singen der melodischen Abschnitte ein. Sinnvolle Phrasierung und Ueberwindung des Eilens ließen sich als Erfolg solcher erst verwundert aufgenommenen Vorübung feststellen.

In Bezug auf den starken „Hall und Schall“ der Trompeten sind wir heute durch die fortgeschrittene Schulung der Bläser nicht mehr genötigt, sie aus dem Raum zu verweisen. Der Ton ist zwar noch voller geworden, hat aber mehr Rundung und Modulationsfähigkeit erlangt und fügt sich den übrigen Instrumenten, die ebenfalls eine Entwicklung zu größerer Klangentfaltung durchgemacht haben, gut ein.

Im übrigen ist daran zu denken, daß selbst „kleine“ Singchöre heute ein Vielfaches an Besetzung von dem darstellen, was an Zahl von Stimmen den Kapellmeistern seinerzeit zur Verfügung stand.

Die Zusammensetzung und Spielweise des Trompetenchores ergibt sich aus der Beschreibung an demselben Ort (Sy. III, S. 135/36):

„Der Principal, Quinta, oder wie es etliche nennen Sonada, ist der rechte Tenor, der den ganzen Chor der Trompeter und Heerpauker regiert und führet.

Clarin ist der Diskant, der führt die Melodie oder Choral, und exornieret denselben mit auf- und niederlaufenden Diminutionibus oder Coloraturen nach seinem Gefallen und aufs beste er kann und vormag.

Alter Baß ist wie ein Alt, der allezeit mit Tertian, Quartan, selten mit Quinten zu der Sonada oder Quinta einstimmet und fortgeheth. Volgan hält die Quintam über dem Baß oder Grob und bleibt allzeit in einem Ton, nämlich im g.

Grob ist der rechte Baß und Fundament, bleibt auch allzeit in einem, als nämlich im c auf vier Fuß Ton.

Fladder-Grob hält noch eine Octava unter dem Baß oder Grob, und ist das C auf acht Fuß Ton.

Und dieweil gar gebräuchlich, daß die Quinta und Clarin, sonderlich, wenn sie Choral oder andere Arten, in ihren Sonaten führen, meistens in Oktaven miteinander gehen, welches dann einen erfahrenen Musico fremd vorkommt: So hab ich in etlichen Concert-Gesängen auf die obersten drei Stimmen als zum Clarin, Quinta und Alter-Baß, die Noten dazu componieren und zugleich mit drucken lassen wollen, damit die Trompeter, so die Musik verstehen, dasselbe exzerzieren und also mit besserer gratia neben dem Choro Musico einstimmen können, wiewohl es doch allzeit ohne Dissonantien und anderen verbotenen Specibus nicht wohl kann gesetzt werden.“

Ein übersichtliches Spiegelbild von der hier beschriebenen bordunierenden Spielweise der tiefen Instrumente wird von Praetorius anschaulich bei der Beschreibung des Trummscheits („welches aus dem Monochordo erstlich hergeflossen und erfunden worden“) „Organographie“, S. 59, entworfen:

„Dieses Trummscheit, wie ich es gesehen und selbst eins habe, ist mit vier Saiten bezogen, also daß die rechte Principal und längste Saite in C, die andere in c, die dritte in g und die vierte ins c' gestimmt. Und bleiben die obersten drei allezeit in einem Laut und Tono, wie sie

ins c, g, c' gestimmt sind. Auf der größten Saite aber wird mit dem Anrühren des Daumens, die rechte Melodie, gleichwie ein rechter Clarin auf einer Trompete, zuwege gebracht, also daß, wenn es von fern gehört wird, nicht anders lautet, als wenn vier Trompeten miteinander bliesen und lieblich eingestimmt sind.“ (!)

Daß der Principal beim Mangel eines zweiten Clarin sogar dessen Stimme übernehmen kann, wird ausdrücklich in dem einzig aus der Feder des Meisters vorliegenden Beispiel in der Pol. cad., Nr. 34: In dulci jubilo ... beschrieben:

„Anweisung für die Tubae: I. Art, darinnen der Principal, Alter-Baß und beide Clarin nach den Noten gesetzt, dazu kann der Volgan und Grob von einem jeden dazu gebraucht und gefunden werden. — II. Art. Noch können die Trompeten auf eine andere Art dazu gebraucht werden, sonderlich wenn man nicht zweien Clarin-Bläser, so die Musik verstehen, haben kann. Alsdann kann derjenige, so den Principal spielt, bisweilen den andern Clarin, wie es allhier dabei miteingezeichnet, führen und halten; doch daß der erste Clarin aus der I. Art ... von einem andern dazu gemacht werde. Und wenn Omnes und Ripieno dabei gezeichnet, so fallen alle Trompeten und Heerpauken zugleich miteinander zusammen.“

Das bedeutet, daß der Principal aus der sonst für ihn notierten Stimm-lage etwa eines hohen Alt und aus seinen fanfarenähnlichen Rufen g', c", seltener e' g' c", heraus melodisch sogar bis zum a" geführt wird. Der in diesem Beispiel notierte Alter-Baß (Altschlüssel) bewegt sich hauptsächlich in Dreiklangsprüngen c' e', seltener g', während die übrigen Stimmen nun leicht zu ergänzen sind, zumal Grob und Fladder-grob im Generalbaß bzw. Baß des 3. Chores vornotiert sind.

Daß es bei dieser starren Zusammenstellung der 5 tiefen Instrumente nicht ohne „Dissonantien“ abging, liegt auf der Hand, doch werden sie nach Möglichkeit vermieden. Wo die bekannte Melodie aus der Ruhe-lage der Tonika deutlich herauschwingt („leit in praeseptio“), bleibt der Trompetenchor fort, desgleichen an der entsprechenden Stelle („matris in gremio, apha est et o“). Erst ganz am Schluß, nach mehrmaligen Wiederholungen und unter registerartig sukzessiver Einfügung der Trompeten ab ersten Clarin, wird dem Hörer zugemutet, den Tonika-Dreiklang der Trompeten im Dominant-Dreiklang der übrigen vier Chöre zu ertragen.

Auch die unterschiedslose Klangmassierung durch ständigen Einsatz der Trompeten wird vermieden:

„Und dieweil in allen Dingen die varietas anmütig und angenehm, so hab ich den Deutschen auch etliche Variationes mit eingebracht, daß die Trompeter und Heerpauker nicht allzeit zusammen mit vol-lem Chor einfallen, sondern bisweilen allein mit dem Clarin den Choral zu dem ganzen Choro musico geführt, bisweilen mit zweien Clarin oder einem Clarin und Principal ein Duum, oder auch noch wohl mit zwei Clarin und einer Quinta (das ist Principal) ein Trium dazu gemacht werde.“ (Sy. III, S. 135)

Wie bei den anderen Instrumentenfamilien, so ist auch bei den Trom-peten der Ersatz durch andere Instrumente möglich. Einleitend wird zur I. Art im Sy. III bemerkt:

„Will, kann oder darf man aber die Trompeter oder Heerpauker nicht brauchen, so können diese Cantiones in Stadt-Kirchen, nichts desto minder,

ohne Hilfe und Zutun der Trompeter, gar wohl musiziert und also dann ihre Sonaten, und was für sie dabei componieret, ganz ausgelassen werden. Da aber übrige Instrumentisten vorhanden, kann man dasselbe mit Geigen, Zinken und Posaunen dazu musizieren lassen.“

Diese Umbesetzungsmöglichkeit erinnert an eine ähnliche, bei Bach in der Kantate Nr. 118: „O, Jesu Christ, mein's Lebens Licht ...“ erprobte. Für die als Begräbnismusik bestimmte Kantate, eigentlich Motette, sind zur Aufführung im Freien ursprünglich 6 Blechinstrumente erforderlich. Voigt bemerkt dazu, daß die mit dieser Besetzung verbundenen Schwierigkeiten wohl daran schuld seien, daß dieses Stück „von allergrößter Weihe und Schönheit“ bisher nur wenig beachtet und aufgeführt wurde. M. Schneider hat durch Bereitstellung der leichter ausführbaren Instrumentation für 2 Trompeten (statt der beiden Litui) Streicher, Holzbläser — ad lib. — und Generalbaß, „welche in Bachs eigenhändiger Partiturreinschrift vorliegt“, dem „wundervollen Tonsatz“ zu neuem Leben verholfen.

Diese von Bach offenbar zur Wiedergabe im geschlossenen Raum geschaffene Uminstrumentierung nimmt, wie ich bei seiner Wiedergabe an Ausführenden und Hörern feststellen konnte, dem Werke nichts von seiner tiefen Wirkung.

Im übrigen ist für die Aufführungspraxis bei Praetorius festzustellen, daß die Trompeten, die auch in der Uebersicht der Ornamet-Instrumente nicht genannt werden, keinesfalls die Rolle spielen, wie wir sie als Obligat-Instrumente von Bach her gewöhnt sind. Ihr Gebrauch war nach Maßgabe des Raumes, der Anlage der Komposition und des Könnens der Bläser vielmehr dem Einsatz der Fanfaren in der Feiermusik unserer Zeit ähnlich. Wie stark das Können der Musiker für den Einsatz der Trompeten mitbestimmend war, kommt in dem gleichen Kapitel (Sy. III, S. 135) ebenfalls zum Ausdruck:

„Und müssen unter den Trompetern vor allen Dingen zum wenigsten zween, als einer, der die Quint führet, und der andere, der das andere Clarin bläset, die Musik verstehen, und es also, wie ich es aufgesetzt und vorgeschrieben, aus den Noten zuwege bringen können, vorhanden sein.“

Allzu große Anforderungen konnten an das Können aller Instrumentisten offenbar nicht gestellt werden. Praetorius ist sogar recht mißtrauisch gegen diejenigen, die vielerlei Instrumente spielen:

„In Italia werden die, so durchaus auf allen musikalischen Instrumenten, sowohl omnivocis als univocis, das ihrige praktizieren und praestieren können, universal genannt, derselben aber gar wenig gefunden werden; sintemal ein Artifex dero Oerter sich vielmehr dahin bemühet, daß er auf einem einzigen oder ja zum meisten auf zweierlei Instrumenten etwas Rechtschaffenes praestieren, vor andern singular sein und excellieren möge, als daß von ihm sollte gesagt werden: Ex omnibus aliquid, de toto nihil, welches sonst bei uns Deutschen gar gemein ist.“ (Sy. II, S. 11/12)

Das Qualitätsprinzip der Leistung wird, wie bei den Sängern, auch den Instrumentisten gegenüber immer wieder betont. Ob es von den Cornettisten hieß, daß sie in der Höhe nur mitblasen dürften, wenn sie ihr Instrument wohl zu „moderieren und zu zwingen“ wissen, ob die Organisten wegen der Vortrefflichkeit des Werkes, wegen des hohen Standes

der Orgelkunst und wegen des Interesses der jungen Knaben „zu größerem Fleiß und Uebung“ (Sy. II, S. 88) ermahnt werden, stets tritt deutlich hervor, wie gediegenes handwerkliches Können vorausgesetzt wird.

Daß dabei nicht kleinlich auf Nebensächlichkeiten gesehen wurde, zeigte schon die Charakterisierung des Meisters im I. Kap. (Fingersatz der Organisten, vgl. S. 16). Diese Großzügigkeit sei hier durch einen ähnlichen Hinweis unterstrichen:

„Die große Viol de Gamba ... wird von den meisten per quartam durch und durch gestimmt. Und solche Art gefällt mir nicht sehr übel; acht auch dafür, es sei nicht groß dran gelegen, wie ein jeder seine Geigen oder Violen stimmt, wenn er nur das Seine just rein und wohl darauf praestieren kann.“
(Sy. II, S. 44)

Unsere Zeit, die für mehrhörige Aufführungen in dem Einsatz ihrer Liebhaber-Chor- und Instrumentalvereinigungen einen starken Anreiz und eine dankenswerte Möglichkeit hat (Moser verweist im Vorwort zu seinem Schützbuch auf meine Erfahrungen mit Posaunenchören), wird bei Schwierigkeiten in der Besetzung exponierter Bläserstellen einen gewissen Trost in der Tatsache finden, daß sich auch damals schon eine Art Starwesen herausgebildet hatte. MPC erwähnt bei Besprechung des Einsatzes der Posaunen zwei hervorragende Meister ihres Instrumentes: Phileno zu München und Erhardum Borussum zu Dresden, bzw. in Polen (Sy. II, S. 31).

Wie der Meister scheinbar in seiner eigenen Kapelle zu Wolfenbüttel kaum überragende Instrumentisten zur Verfügung hatte, so mußte er sich als Kapellmeister von Haus aus in Dresden ebenfalls mit höchstens gutem Durchschnitt behelfen. Moser charakterisiert den Stand der dortigen Hofkapelle vor Antritt von Heinrich Schütz so:

„Von den Instrumentisten waren Gregor Hoyer und Zacharias Füllsack angesehen, auch ein Viola bastarda-Spieler Walter (Rowe?) war hochwertig, sonst aber waren die Sänger und Spieler anscheinend von bloßem Mittelmaß.“

Wenn also bei leistungsfähigen Chorvereinigungen an kleineren Orten die Aufführung eines wertvollen Werkes häufig an der Besetzungsfrage der Instrumente, insbesondere der Bläser (Bach-Trompeten) scheitert, so wissen wir, daß jene Meister, die sich hohe Aufgaben stellten, nicht etwa besonders günstige Vorbedingungen gehabt haben. Die Tatsache, daß im letzten Jahrhundert nur Konzertvereinigungen mit entsprechenden wirtschaftlichen Mitteln für die Heranziehung hochwertiger Kräfte diese Werke an die Öffentlichkeit brachten, hat zu einer falschen Vorstellung über die ursprünglichen Verhältnisse geführt.

Wenn auch keinesfalls der künstlerische Wert vorbildlicher Aufführungen in Zweifel gezogen werden soll, so darf andererseits nicht übersehen werden, daß darin häufig die Sache zum Selbstzweck wurde (Aufführungen von S. Ochs). Eine verhältnismäßig kleine Schicht unseres Volkes nur hatte daran teil, gefiel sich im Aesthetisieren und in der Bewunderung glänzender Artistik, während sich der Abstand zur breiten Masse immer mehr vergrößerte, sie von gebender und nehmender Beteiligung ausschloß und schließlich rettungslos der Halbkunst und dem Kitsch in die Arme trieb.

Deshalb tut Besinnung auf die wirklichen, weit bescheideneren Voraussetzungen in der damaligen Zeit not. Es gilt aus der Kenntnis der damaligen Verhältnisse den richtigen Schluß zu ziehen und sich nicht durch vermeintliche Schwierigkeiten und überaesthetische Maßstäbe lähmen zu lassen. Dabei soll keinesfalls der Grundsatz, unter den gegebenen Verhältnissen das Höchstmögliche an Leistung und Vollendung zu erstreben, angetastet werden.

Der vielfach erprobte Weg, in Liebhabervereinigungen statt Virtuosen ein gediegenes Kunsthandwerk wieder heranzubilden (vgl. die Hinweise auf die guten Erfahrungen mit der Bach-Trompete und mit Bläserchören), wird zu allen Zeiten der gegebene sein, um den Werken eine möglichst tiefe Breitenwirkung zu sichern, weiteste Kreise zu aktivieren und die Fähigkeiten zu steigern. Er ist zudem nicht neu. Burkhardt Großmann zeigt in seiner Vorrede zum Sammeldruck des 116. Psalms, wie ungünstig es um die äußeren Gegebenheiten um 1623 aussah und wie nur durch den Einsatz der Liebhaber vom Lande das Musizieren in den Städten getragen wurde:

„Und wenn die armen Dorfküster (nicht?) täten, sonderlich heute bei Tag in Thüringen, da die Bauernknechte und -jungen, ob sie schon die Woche lang hinter dem Pfluge hergehen, doch Sonn- und Festtage vor das Pult treten und sowohl Instrumentis als vocibus vivis musizieren, manchen Federhansen, wo nicht pronunciatione, jedoch arte weit zuvor tun, und gedachte fleißige Schulmeister auf den Dörfern die Knaben abrichteten, die hernach einzelnerweise in Stadtschulen geschickt würden, so müßten die herrlichen Cantores in Städten entweder Choral oder ad aequales singen.“⁴¹

Solche Zeugnisse lassen im Zeichen von „Städtischen Musikschulen für Jugend und Volk“ die Hoffnung begründet erscheinen, daß die in weiteste Kreise getragenen instrumentalen Fähigkeiten einen entsprechend vielseitigen Einsatz im einzelnen wie in sinnvoller Zusammenfassung erfahren, für die die Mehrchörigkeit ein ideales Vorbild darstellt.

Wenn trotz des Nachweises, daß im Werk des Praetorius den Singstimmen der Vorrang vor den Instrumenten gebührt, die Abhandlung über letztere den breitesten Raum in unserer Untersuchung beansprucht, so ist dieser Umstand nicht allein in der Vielseitigkeit des Stoffes begründet. Vielmehr mußte mehrfach darauf verwiesen werden, daß die in neueren Abhandlungen ausgesprochenen Meinungen über das Verhältnis von Stimme und Instrument auf Grund des Tatsachenbefundes bei Praetorius einer gründlichen Korrektur bedürfen. Folgert doch P. Klebs in seinem schon erwähnten Aufsatz von der VII. Art bei MPC:

„Diese Art ist dahin gerichtet, daß, wenn in einer Stimme der Choral humana Voce gesungen wird, die andern alle, es sei nun 2, 3, 4, 5 oder mehr Stimmen, ihre Harmonie, Fantasien und Fugen musiziert werden: da denn der Choral in der Menschenstimme gar vernemlich und deutlich, gleich als wenn einer gar alleine in eine Orgel oder Regal singe, gehöret und vernommen werden kann.“ (Praetorius)

„Wir sehen daraus, wie leicht man sich damals das Musizieren von vier-, fünf- und mehrstimmigen Chören machte. Es wurde ein Sänger hingestellt, und die übrigen Stimmen bliesen oder spielten die Instrumen-

⁴¹ bei H. J. Moser: Schütz, S. 15.

tisten; und auch dieser eine Sänger wurde noch durch ein Instrument gestützt.“ (Klebs)

Abgesehen davon, daß es sich in diesem Falle zumeist um kontrapunktierende Stimmen in der Art eines geschlossenen Chorsatzes handelt, so ist die Folgerung auch aus anderen Gründen nicht berechtigt. Die verhältnismäßig kleine Zahl von Instrumentisten erlaubte bei mehrchörigen Aufführungen meist nur eine einfache Besetzung, machte also die Wiedergabe weit „durchsichtiger“ und schwieriger als bei unseren Massenbesetzungen. Das im Durchschnitt nicht so sichere Können der Instrumentisten, wie das unserer heutigen Berufsorchester, bedeutete keinesfalls eine so sichere Stütze für den Singchor, als die leider manche Chordirigenten die Instrumentalkapelle für unzureichend vorbereitete Chöre („weil sie die Schwächen zudecke“) mißbrauchten.

Die Unterstützung einer Singstimme aber durch ein Instrument konnte nach der unterschiedlichen Intonationssauberkeit der damaligen Instrumente auch nur von fragwürdigem Werte sein. Bei den Streichinstrumenten trat das naturgemäß seltener hervor; bei den Blasinstrumenten, wir kennen die Nöte heute von der Blockflöte her, war die Diskrepanz sicherlich nicht selten. Das bezeugt die Bemerkung des „vortrefflichen Musici Theorici, Joan. Mariae Artusie Bononiensis“ in der von Praetorius verdeutschten Abhandlung „Was in allen musicalischen Concerten insgemein zu observieren und zu merken sei“ (Sy. III, S. 70/71):

„Die Obscuritates oder Mängel, so man vielmal in den Concerten hört, ... sind ...:
... daß die Instrumenta nicht nach Gebühr oder Art des Concerts accommodieret sind; oder auch dieselben Instrumenta mit den Menschenstimmen discordieren und nicht übereinstimmen.“

Vor allem aber ist die uns zum Chorideal gewordene a cappella-Praxis von der Stileigenheit des Barock zu trennen. Was in einem auf Singstimmen gerichteten Chorsatz etwa der Romantik mit Recht als Klangverfälschung gerügt werden muß: das Unterstützen eines unsicheren Chores durch Instrumente, das hat für jene Zeit in der Struktur des Werkes und in der organischen Entwicklung zum Musizieren „mit allerlei Stimmen und Instrumenten“ seine wohlbegründete Ursache.

4. Die Hinzufügung der „Cappellae“.

„Fürs sechste, so hab ich unter dem Wort Omnes und Tutti diesen Unterschied gehalten, daß das Wort Omnes bezeichne und andeute, wenn und wo die Concertat-Stimmen miteinander zusammen einfallen, Tutti aber, wenn zugleich Voces, Instrumenta und Cappellae unanimi sono zusammen stimmen. Und daselbst kann man observieren, wo und an welchem Ort ein Chorus pro Cappella, da der nicht allbereit vorhanden, heraus könne gezeichnet und geschrieben werden; nämlich, wo das Wort Tutti im Generalbaß gefunden wird.“ (Ordinanz zur Pol. cad., Z. 6)

Vokalstimmen, sowohl ausgebildete (Chor und Kantorei), wie unvorgebildete (Gemeinde), und Instrumente bilden die ausführenden Organe für die Gestaltung der Mehrchörigkeit im Sinne der *variatio per choros*. Ausgenommen die Gemeinde sind das also die gleichen

Kräfte, die zu allen Zeiten für sich allein oder zusammen die konzertierenden Klangkörper darstellen. Was aber die Praxis bei Praetorius und in seiner Zeit grundsätzlich von unserem Konzertgebrauch unterscheidet, ist die Art, wie diese Klangmittel eingesetzt werden.

Während die Entwicklung der Konzertmusik zu immer stärker aufgeblähten Klangkörpern führte und sich schließlich in bedingungsloser Verherrlichung des Abgottes „Zahl“ gefiel, hält sich MPC von der gedankenlosen Addition der Kräfte frei. Wo eine größere Zahl von Ausführenden zur Verfügung steht, paßt sich die Werkanlage dieser neuen Möglichkeit an. Aus 2-stimmigen Konzerten werden 20-stimmige. Eine größere Zahl von Sängern und Instrumentisten wird nicht an einer einzigen Stelle zusammengeballt. Das bezeugen wiederholt die Werkanweisungen:

„So kann auch diese Litanei, wie sie allhier in zwei Choren gesetzt, gar leicht in drei oder vier Chor, wo die Menge der Musicorum vocalium und instrumentalium vorhanden, transferieret und gebracht werden, daß alle Stimmen also behalten und die Chori allein verwechselt, und wenn die drei Chor miteinander gehen, behält der dritte Chor des ersten oder andern Chores Stimmen, nach eines jeden Gefallen“ (Vorbemerkg. Z. 4 zur Großen Litanei, GA 20, S. 14)

Im Puer. fordert die Ordinantz unter 2:

„... man kann daselbst (bei dem Worte Tutti) den 4. Cantum und den Alt, Tenor, Baß in dem 2. Choro Adultorum etliche Mal absonderlich abkopieren und abschreiben lassen, und von den Schülern oder andern Musikanten, wenn derselben übrig vorhanden, einen oder mehr übrige Chor an unterschiedene Oerter verordnen, damit dieselbigen mit dem ganzen Chor zusammen fallen und desto mehr stärken helfen.“

Man hält sich also vom dem Irrtum frei, daß die Intensität der Klangwirkung im gleichen Verhältnis mit der zahlenmäßigen Verstärkung wachse. Statt dessen wird eine größere Zahl von Ausführenden in unterschiedlichen Gruppen im Raum verteilt. Der Hörer soll nicht durch die Wucht einer großen Klangquelle von nur einer Seite her, sondern durch das Mit- und Gegeneinander der Klangkörper erfaßt und bewegt werden.

Statt toter Masse wird ein sinnvoll gegliederter Organismus erstrebt, der, gleich einem lebendigen Körper, nicht in lastender Schwere auf einem Platze verharret, sondern in frischer Betätigung seiner einzelnen Glieder äußerst beweglich ist. Durch das Strömen des Klanges von einem Glied zum andern, gleich dem Blute im Körper, entfaltet er eine natürliche Kraft, die auch den Hörer mächtig ergreift. Von dieser dem Alternieren eigentümlichen Wirkung, hat Praetorius schon in der Vorrede zu MS I begeistert gesprochen und von da her das Gestaltungsprinzip der *variatio per choros* überzeugend begründet. (vgl. S. 37)

Die vielfachen Einsatzmöglichkeiten, „so die Menge der Vokalistinnen und Instrumentisten vorhanden“, zeigt in ausführlicher Breite die „Admonitio und Erinnerung, welcher Gestalt in meinen Polyhymniis, auch andern Operibus, die lateinischen und deutschen geistlichen Kirchenlieder und Concertgesänge angeordnet und angestellt werden können.“ (Sy. III, S. 134)

Dabei wird im Nachsatz, obwohl bei der III. Art (unter XII) allein 9 Manieren beschrieben sind, noch bemerkt:

„Ob zwar unmöglich, alle und jede mancherlei Arten jetziger Zeit Componisten aufzuzeichnen und zu describieren; so hab ich doch gleichwohl allhier nur etliche, sonderlich diese, deren ich mich in meinen jetzigen neuen zwar geringen Operibus, als nämlich in den Polyhymnis gebraucht, notificieren und erklären wollen.“

Nehmen in den Pol. auch die Concertat-Stimmen als charakteristisches Kennzeichen neben dem Generalbaß den 1. Platz ein, so werden in obigen Aufführungshilfen andererseits auch Wege gezeigt, auf denen alle diejenigen Kräfte noch an das Werk herangeführt werden können, die außerdem am Ort und im Augenblick der Aufführung zur Verfügung stehen. Schon die Ueberschriften, die einen Spielraum von der Grundbesetzung mit 2 Stimmen bis zum vollhörig besetzten Werk von 20 Stimmen offen lassen, deuten in jedem Stück die Steigerungsmöglichkeiten an.

Es sind zumeist die Vocal- und Instrumentalchöre: die „Cappellen“, die mit ihrer 4- oder 5-stimmigen Besetzung in der Art unserer Chöre ein Stück vom Bicinium zum 3-, 4- oder 5-chörigen Werk weiten. Auf diese fortgesetzte Hinzufügung eines neuen Chores verweisen besonders die 4.—9. Manier der III. Art, in denen die Aufstellung der Cappella fidicina, deren Teilung in zwei Instrumentalchöre und die Hinzufügung von noch einer oder zwei „Cappellen“ beschrieben wird.

Diese einfachste Weise der Gewinnung einer Cappella empfiehlt beispielhaft die Vorbemerkung unter Z. 5 zu Nr. VI des Puer.:

„Inmaßen man denn auch zween Instrumentalchor, einen jeden mit 4 Stimmen aus der capp. fidic. herausziehen und extrahieren kann, also, daß wo in den Stimmen das Wort Violen befunden wird, die nachfolgenden Noten ad 1. Chorum, wo aber Theorben- und Lautenchor ad 2. Chorum, wo Tutti in alle beide Chor zugleich transferiert und herausgeschrieben werden können. Und alsdann kann man zu dem einen Chor Violen und Geigen, zum andern aber Flöten und Fagott oder stille Zinken und Posauern gebrauchen.“

Bei dieser Gelegenheit ist es wiederum notwendig, sich noch einmal zu verdeutlichen, daß die in dem großen Partiturbild der modernen Gesamt-Ausgabe erscheinende Klangfülle für die Wiedergabe von nur relativer Bedeutung ist. Was uns heute rückblickend als grenzenlose Klangweiterung erscheint, nahm seinen Ausgang von der Tatsache, daß der neue Stil zunächst als klangärmer empfunden wurde.

Die Grundbesetzung mit 2 oder 3 concertierenden Stimmen hinterließ bei den Hörern das Gefühl eines spürbaren Mangels an harmonischer Vollständigkeit. Praetorius benutzt mehrfach diese Tatsache als Ausgangspunkt für die Verteidigung des Generalbasses und sagt einleitend zur Begründung von dessen ausgesetzter Form, der Cappella fidicina:

„Diese Cappellam habe ich nach meiner Wenigkeit nicht unnötig zu sein sonderlich observieret, dieweil etlichen unter uns Deutschen, so der jetzigen neuen italienischen Invention, da man bisweilen nur eine Concertatstimme allein, zu zeiten zwei oder drei in eine Orgel oder Regal singen läßt, noch ungewohnt, diese Art nicht so gar wohl gefället, in Meinung, der Gesang gehe gar zu bloß und habe bei

denen, so die Musik nicht verstehen, keinsonderlich Ansehen oder gratiam. Darum ich dann auf dieses Mittel bedacht sein müssen, daß man einen Chorum oder Cappellam mit 4 Stimmen dazu setzte, welcher entweder mit Posaunen oder Geigen allzeit zugleich mit-einstimmen könnte.

Und dieweil nun solche Harmonia, wenn sie dergestalt in der Kirchen angeordnet, die Ohren etwas mehr füllet, habe ich alsbald applausum popularem dadurch erlangt.“ (Sy. III, S. 91)

Zieht man zum Vergleich ein Stück aus der 1. Gruppe der Mehrchörigkeit, zum Beispiel Nr. 34 der Mot. heran, so zeigt der kunstvolle Aufbau nach der Zahl der Ausführenden und in der kontrapunktischen Satz-entfaltung eine Steigerung, die kaum von den prunkvollen Stücken der Pol. übertroffen werden kann. Praetorius war sich dieser Tatsache selbst bewußt, wenn er schon in der Vorrede zur MS I die Einschränkung einflocht, daß

„oftmals in den Cantiones mit 3, 4 und 5 Stimmen mehr Kunst und Fleiß als an andern mit 8, 10 und 12 Stimmen befunden werden mag.“

Wenn also die Cappella fidicina neben den Concertatstimmen eingesetzt wird, so geschieht es, um die Harmonie zunächst erst einmal vollständig zu machen. Bei ihrer Teilung aber in mehrere Instrumentalkörper, aus denen dann noch wieder besondere Cappellen herausgezogen werden können, wird durch das Gebot der Trennung der Chöre weniger das additive Prinzip im Sinne der registerartig verstärkenden Wirkung der Orgel, als vielmehr ihre raumumspannende Funktion unterstrichen.

Wo die Zahl der Ausführenden für den Einsatz der Chöre und Cappellen nicht ausreichte, mußte auf die Grundbesetzung zurückgegangen werden, die z. B. in Nr. 31 der Pol. cad. statt 21 Stimmen schließlich nur 5 mit Generalbaß übrig ließ. Es ist leicht nachzufühlen, daß in solchem Falle die Klangwirkung als bedeutend leerer empfunden wurde, als bei dem oben gegebenen Beispiel oder im Vergleich zu dem, was die mehrchörigen Stücke der MS I–IV an Klangwirkung erzielten.

Ferner bleibt zu beachten, daß die Steigerung vom 2- zum 7-stimmigen kontrapunktischen Satz mit jeder neuen Form auch eine musikalische Substanzvermehrung brachte, während das Ausziehen und Verteilen eines 4-stimmigen Satzes auf mehrere Chöre in dieser Richtung kein Wachstum bedeutete.

Für die richtige Einschätzung der Klangstärke bei der Ausgestaltung zur Mehrchörigkeit vom Generalbaß her ist heute auch eine Umdeutung der neuzeitlichen Orchesterpartitur vorzunehmen und der wiederholt gegebene Hinweis in der Erinnerung zu halten, daß „solche Concert und Cantiones mit denselben Stimmen (Concertatstimmen) ganz allein, ohne Zutun der andern Vocalcappellen oder Instrumente (bevorab weil die nicht allenthalben vorhanden) in eine Orgel oder Regal vollkommlich musiziert werden können.“ (Sy. III, S. 158)

Der „neue“ Stil hat mit seiner Sorge um die Klangvollständigkeit erst einmal Mühe, die Erwartungen zu erfüllen, die von der Gewöhnung an den „alten“ Stil her an die Aufführung gestellt wurden.

In der Bezeichnung der hinzugefügten Vokal- und Instrumentalchöre verfährt Praetorius unterschiedlich. Wurden die zur

Aufführung unbedingt stets erforderlichen Singstimmen wiederholt als „Concertatstimmen“ benannt, so pflichtet er doch an anderer Stelle auch der Bezeichnung „Chorus vocalis“ für diese Gruppe bei:

„Und dergestalt können die Concerte in des Ludovici Viadanae und aller anderen Autorum dieser neuen Art operibus, gar füglich Concertatstimmen genennet werden. Es gefallen mir aber vorbedachtes Musici Hieronymi Jacobi Wörter sehr wohl, welches ich hiebvor bei keinem gesehen, auch von niemand berichtet werden können, wie und mit was Namen solche Stimmen zu titulieren; bis ich endlich selbst den Sachen nachgedacht, und in meinen zwar geringen und diesen trefflichen im wenigsten zu vergleichenden Concerten, diese Wörter: Chorus Vocales, Chorus Instrumentalis gebrauchen müssen. 1. Chorus Vocalis: ist der, welcher allein mit Menschen Stimmen, ohne Zutun der Instrumente muß gemacht werden; und eben soviel, als wenn ich setze, Chorus der Concertatstimmen, 2. Chorus Instrumentalis ist der, welcher allein mit Instrumenten, es seien nun Posaunen, Zinken, Fagotten, Flöten oder Geigen, musiziert und dem Choro Vocali, das ist, den Concertat- oder Vocalstimmen, majoris gravitatis harmoniae gratia, adjungieret wird.“

(Sy. III, S. 82/83)

In dieser Art sind z. B. in Nr. 32 der Pol. cad. die concertierenden Chöre als 1. und 2. Chorus vocalis bezeichnet, aber auch der Violen- und Posaunenchor als 3. und 4. Chorus eingesetzt, weil der Violenchor im 2. Teil eine selbständig mit beiden Vokalchören alternierende Gruppe darstellt. Er gehört mit zu den concertierenden Chören und muß bei Mangel an Instrumentisten zumindest durch eine Singstimme vertreten werden.

Nach der Schlüsselübersicht der Pol. cad. trifft die Zuordnung der Bezeichnung „Chorus vocalis“ zu den Concertatstimmen für die größere Zahl der Stücke das Richtige, während die häufig daneben eingesetzten Instrumentalchöre daraufhin anzusehen sind, ob eine Vokalstimme aus ihnen, wie im vorhergehenden Beispiel, noch zu den Concertatstimmen gerechnet werden muß.

Eine Anweisung wie die in Nr. 35 der Pol. cad.:

„Allhier können die Instrumente an dem Ort, da sie mit dreien oder allen fünf Concertatstimmen einfallen sollten, außen bleiben; damit die voces desto eigentlicher vernommen werden“,

darf also nicht ungeprüft verallgemeinert werden, wenn auch hier der 5-stimmige Vokalchor als Concertatchor für die Aufführung allein genügen würde und die beiden Instrumentalchöre durch ein Fundamentinstrument, bzw. zusammengezogen durch eine Cappella fidicina, ersetzt werden können.

Die beiden im Ripieno dieses Stückes noch hinzutretenden Cappellchöre sind den beiden Instrumentalchören gegenüber gewissermaßen erweiternde Faktoren zweiten Grades, die dann erst ausgeführt werden, wenn über die andere Besetzung hinaus noch mehr Vokalistinnen und Instrumentalisten (Flöten, Lauten) vorhanden sind.

Indeß ist der Gebrauch der Bezeichnung „Cappella“ nicht auf diesem Einsatz im Ripieno beschränkt. Das zeigt sich in der Tatsache, daß die Cappella fidicina im allgemeinen zum Mitgehen durch das ganze Stück, als ausgesetzter Generalbaß, bestimmt ist. Folgerichtig wird

sie deshalb im Puer. als „3. Chorus nim. Cappella fidicina“ bezeichnet. Neben dem „1. Chorus pueorum“ (Concertatstimmen) wird dort dem „2. Chorus adultorum“ der ausdrückliche Zusatz „plenus chorus“ beigelegt, um seinen Einsatz als Cappella im engeren Sinne zu kennzeichnen.

In Nr. 2 tritt dieser Chor nur im Ripieno ein und entspricht im Satz vollkommen der Capp. fidic. Auch in den Ueberschriften wird die Grundbesetzung zunächst ohne den Chorus adultorum gegeben, z. B. à 7 und 11. In diesen Fällen würde die Bezeichnung „Cappella“ als Ausgestaltung der Tuttistellen zutreffender sein.

Heinrich Schütz wählt die Bezeichnung für diese Cappelchöre eindeutiger und folgerichtiger, wenn er sie „Complementa“ nennt. Praetorius hat sich mit dem Begriff „Cappellae“ in Sy. III, S. 88 ff., ausführlich auseinandergesetzt:

„Das Wort Cappella wird auf dreierlei Art gerichtet befunden:

1. So ist es im Anfang meines Erachtens von den Italienern allein dahin verstanden worden, wenn in Kaiserlichen, Oesterreichischen und anderen katholischen weitläufigen Kapellen oder Musik etliche unterschiedene Chor mit allerlei Instrumenten und Menschenstimmen angestellt werden, daß alsdann noch ein absonderlicher Chorus aus diesen allen heraus gezogen, und Chorus pro Cappella genennet worden, darum, daß der ganze Chorus Vocalis, oder die ganze Cappella denselben Chor, und von den andern Choren, ganz abgesondert, musizieret, und gleichsam als auf einer Orgel das volle Werk, miteinstimmt. Welches dann ein trefflich Ornamentum, Pracht und Prangen in solcher Musik von sich gibt; die weil dieser Chorus fast meistens zugleich miteinfället, wenn die andern Chöre alle zusammen kommen ...

Und solcher Capellen habe ich in etlichen des Johann Gabrielis abgeschriebenen Concerten viel und unterschiedlich gesehen, welche aber in denen jetzt neulich im vergangenen Jahr im Druck publizierten nicht vorhanden.

2. In denselben aber, sowohl auch in seinen Anno 1597 publizierten Cantionibus sacris befindet sich, daß das Wort Cappella ihm soviel heisset und bedeutet, als wenn ich setze: Chorus Vocalis, Chorus Vocum: das ist, der Chorus, welcher mit Cantoribus und Menschenstimmen muß besetzt werden, als wenn in einem Concert der eine Chor mit Cornetten, der andere mit Geigen, der dritte mit Posaunen, Fagotten, Flöten und dergleichen Instrumenten, doch daß bei jedem Chor zum wenigsten eine Concertat-, das ist eine Menschenstimme, daneben geordnet, so ist meistens noch ein Chor dabei, da alle vier Stimmen mit Cantoribus besetzt werden, denselben nun nennet J. Gabrieli Cappellam. Und kann ein solcher Chor oder Cappella, weil sie mit unter die Principal-Chor gehören, durchaus nicht ausgelassen, auch alsbald an Clavibus Signatis erkannt und bisweilen auch mit Violon de Gamba oder de braccio musiziert werden. ...

3. Nunmehr aber nennen etliche auch dieses eine Cappellam, wenn man zu einem Choro Vocali einen Chorum Instrumentalem componieret und setzt. Dasselbst wird der Chorus Instrumentalis, welcher tanquam minus Principales, in Manglung der Instrumentisten, gar wohl ausgelassen werden könnte, vom Choro Vocali, welcher Principalis, und für sich selbst ohne Zutun der Instrumentisten, doch daß ein Organist mit einem Positiv oder Regal dabei den Sachen genüge tun kann, abgesondert und etwa gegenüber, oder an einen höheren, oder aber niedrigeren Ort und Stelle geordnet, welches in Italia auch Palchetto genannt wird, da sie bisweilen mehr als einen Chor pro Cappella, und immer einen über den andern stellen, gleich wie vielleicht zu Davids Zeiten die Musici im Tempel auf unterschiedene höhere und niedrige Chöre gestellet und

abgeteilt worden sind; daher etliche sonderliche Psalmen, als der 120. bis auf den 134., Lieder im höhern Chor genannt werden.“

Gehört unter 2 die Cappella (Vocalstimmen) mit zum Principalchor, der nicht fortbleiben darf, so haben 1 und 3 das gemeinsam, daß die Cappella nur als eine Zutat zu den Concert- oder Hauptstimmen bezeichnet wird und nach Gelegenheit des Ortes und der vorhandenen Kräfte zugezogen oder ausgelassen werden kann. Unter 3 ist zwar nur von Instrumenten die Rede, doch wissen wir aus den schon angeführten Erläuterungen, daß statt der Instrumente auch Vokalstimmen eingesetzt werden können. Vor allem aber kommt in diesen beiden Erklärungen das andere wichtige Erfordernis der Mehrchörigkeit, die räumliche Trennung der zugesetzten Cappellae von den andern Chören, zum Ausdruck.

Im „Lehrbuch der Mehrchörigkeit für einfachste Verhältnisse“, in der U, läßt sich an dem von Praetorius selbst als Beispiel (*exempli loco*) angeführten: Allein Gott in der Höh' sei Ehr' ... verfolgen, wie ein 4-stimmiger Cantionalsatz im Sinne der *variatio per choros* unter 2, 3 und 4 Chöre aufgeteilt wird, so daß der Zusammenklang der Form der Cappellae entspricht.

Unter Nr. 1 wird ein 4-stimmiger Satz im *Contrapuncto simplici* zweimal zur Ausführung für *primus chorus* und *secundus chorus* notiert. Dazu sagt die Textanweisung: 1. Strophe Chor I, 2. Strophe Chor II, 3. Strophe Chor I, 4. Strophe Chor I und II zusammen („omnes“). Diese Kopplung beider Chöre in Strophe 4 entspricht der Klangverteilung und -weiterung, die mit der Einfügung einer Cappella auch in anderen Werken erstrebt wird. Sie ist in dieser Form ein Beispiel für die einfachste Art der Gewinnung einer Cappella: Abschreiben des 2. Chores vom 1., von Praetorius „Herausziehen“ genannt.

Daß der 2. Chor allein von der Orgel bzw. den Instrumentisten mit nur einem Sänger für den *cantus firmus* (Diskant oder Tenor) ausgeführt werden kann, sei hier nochmals erwähnt.

In Nr. 8 wird an demselben Beispiel die „andere Art“, der Wechsel nach Melodie-zeilen in 2 Chören gezeigt. Chor I beginnt mit der 1. Zeile, Chor II folgt mit der nächsten, Chor I singt die 3. Zeile im gleichen Satz wie die erste, um in Zeile 4 mit Chor II zusammenzufallen. Chor II behält dabei den Satz von Zeile 2, die er vorher sang und Chor I paßt sich diesem Satz bis auf eine etwas freiere Stimmführung allein in der 3. Stimme an.

In weiterem ähnlichen Wechsel und Zusammenfassen der Chöre, zeilenweis durch alle vier Strophen im durchharmonisierten Satz, wird das Prinzip des Gleichklangs beim Zusammentreten der Chorgruppen bis auf die 3. St. (selten einmal die 2. St.) gewahrt. Im Grunde ist es auch hier nur ein Herausziehen aus Chor I. Die unbedeutenden Veränderungen in einer Stimme hätten ebensogut fortbleiben können. Sie sind nur ein Zeugnis für den flüssig schreibenden Satzkünstler und machen die Behauptung glaubhaft, die Praetorius am Schluß der Abhandlung über die Statthaftigkeit der Unisoni und Oktaven in den Cappellae aufstellt:

„Ich zwar in etlichen meiner deutschen Concerte hätte die vier Stimmen in den Cappellis oder Choris instrumentalibus allzeit von sich gar wohl also setzen können, daß sie mit denen dazu geordneten Vokal- oder Concertat-Stimmen ganz nicht in Unisonis oder Oktavis sich hören ließen; aber damit der Choral auch in den Instrumentis gehöret und vernommen werde, und ich die Italos etlichermaßen nach meiner Wenigkeit imitiere, hab ichs bisweilen mit Fleiß also gesetzt; da es mir sonsten, eine jede Stimme vor sich selbst gegen alle andren rein und sauber zu setzen, gar keine sonderbare Mühe gewesen wäre.“ (Sy. III, S. 77/78)

Dauernd behält Praetorius dieses Problem im Auge und hütet sich selbst vor gedankenlosem Gebrauch der Freiheit. Noch 1621 kommt er in der Ordinantz zum Puer. auf diese Frage zurück und zeigt unter Z. 7, wie vorsichtig er selbst in Bezug auf die Oktaven und Unisoni verfährt:

„In der Capp. fidic. hab ich die Mittelpartien bisweilen mit den Vokal-Diskanten, aber doch gar selten und an wenig Oertern, in Oktaven gehen lassen, welche, ob sie wohl aus denen in Tertio Tomo fol. 95 bis 99 und 178 angezogenen Rationibus und Autoritate Italorum können passieret werden, mir doch aber bedenklich vorfallen und ohne sonderbare Ursache deroselben zu gebrauchen nicht ratsam erachte ...“

Nur für den Cantus und Bassus gelten gewichtige Gründe, daß sie „in pleno choro zugleich miteinander in Unisonum und auch zuweilen in Oktaven gar wohl und ohne Beschuldigung der Vitiosität gesetzt werden können.“ Unter dieser Ueberschrift führt MPC im Sy. III, S. 69 aus:

Cantus

„... weil derselbe ohne das, wegen der kleinen Knaben gelinden und lieblichen Stimmen, von den andern, als Altisten und Tenoristen, leichtlich überschrien werden kann, in allen Choren an unterschiedenen Orten und Enden überall eigentlicher angehöret, auch der Text desto besser vernommen werden möge.“

Bassus

„Und dieweil endlich der Baß, also das Fundament aller Stimmen, an allen Orten und Enden, bevorab, wenn die Chor in der Kirchen weit voneinander ab unterschiedlich angestellt, vielmehr und eigentlicher als die andern Stimmen gehört werden muß. Denn wenn der eine Baß in der Quint (welches dann in solchen Compositionibus, wenn man die musikalischen Regeln in acht nehmen will, notwendig sein muß) über dem rechten Fundamentbaß, welcher an einem andern weit abgelegenen Ort nicht kann durchaus an allen Oertern gleich stark gehört werden, stehet, so gibt es gar eine unliebliche Harmonie; dieweil alsdann der Tenor oder Cantus, welcher sonst mit dem rechten Fundamentbaß in einer Oktave steht, über diesen Mittelbaß in einer Quart oder Undecima sehr dissonieret oder gar einen unebenen Laut von sich gibt, es sei denn, daß man ein Fundament-Corpus, als ein Regal oder Positiv ... dabei haben könne, sintemal in demselben der Organist alle Zeit den untersten Baß, wenn die Chor miteinander gehen, zum Fundament behalten muß. ... Derowegen auch dann der vortreffliche Musicus Germanus, Jacobus Regnardus, allbereit vor 10 und mehr Jahren etliche Messen mit 8 Stimmen, darinnen beide Bässe, wenn die Chori zusammen kommen, alle Zeiten unisono miteinander fortschreiten, in Druck bringen und publizieren lassen.“

Es ist bemerkenswert, daß Bach in seinen doppelchörigen Motetten „Singet dem Herrn ...“ und „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf ...“ beide Bässe unisono führt, wenn die anderen Stimmen noch unterschiedlich verlaufen. Sogar von der Freiheit der Oktaven macht er einmal Gebrauch (3 Takte vor Buchst. C nach der Peters-Ausgabe von „Der

Geist hilft ...“). Daß die Einwürfe von Chor II: dem Gerechten ... in der schon genannten Kantate Nr. 195 cappellaartig von Bach behandelt sind, beweisen auch die Unisoni in allen Stimmen. Dasselbe ist bei dem ripienoartig eingesetzten großen Chor in Kantate Nr. 71: Gott ist mein König ... festzustellen.

Das zeilenweise Alternieren und Zusammenklingen von 3 Chören lehrt Nr. 17 der U. Es ist eine erneute Bestätigung für die gewandte Schreibweise des Meisters, daß er hier beim Zusammenklang von 2 oder allen 3 Chören die Mittelstimmen zumeist völlig unterschiedlich führt, dazu bei strophenweis wechselndem Satz.

Daß es aber auch hier wieder mit einem einfachen Abschreiben aus dem vorliegenden 4-stimmigen Satz für den 2. und 3. Chor getan wäre, wird unter ausdrücklichem Hinweis auf die U in der oben genannten Abhandlung über Oktaven und Unisoni in den Diskantstimmen und Bässen auch von den Mittelstimmen gesagt:

„Mediae voces, die Mittelstimmen, als der Alt und Tenor können nichts weniger in allen und jeden Chören in Unisono miteinander zugleich fortgehen; sintemal in solchem Fall es nicht anders lautet, als wenn unter den Cantoribus, da die Menge vorhanden, bisweilen 8, 9 oder 10 Knaben, auch zu Zeiten von den Instrumentisten einer mit der Posaun, Zinken oder Geigen zu einer einzigen Stimm an einem Ort neben einander gestellt werden; wenn man nun in Anordnung der unterschiedenen Chöre dieselben voneinander absondert, und einen hierher, den andern dorthin, den dritten noch ferner, und so fortan, verordnet, und voneinander teilt, so ist es ja besser, und wird auch die Harmonia viel vollkommener durch die ganze Kirche erschallen und gehöret werden, wenn die Mittelstimmen bei einem jeden Choro fein völlig daher gehen; als wenn man dieselben zur Vermeidung der Unisonen mit allerlei Pausen und suspiris: auch vielen ungereimten Syncopationibus, darinnen die Noten schwer zu singen, auch der Text gar übel zu applizieren, zerstümmeln und zerstückeln muß, daß es oft keinem Gesange ähnlich ist.“ (Sy. III, S. 69).

Bei Aufteilung des Satzes unter 4 Chöre (Nr. 27) will es hier und da so scheinen, als ob Praetorius den Gefahren, die er vorher kennzeichnete, selbst nicht überall entgangen ist. Chor I und III stimmen im Zusammenklang weitgehendst überein, auch im Alt sind zuweilen in allen 4 Chören Unisoni festzustellen, der Tenor aber wird in Chor II und IV unter sich und gegen Chor I und III unterschiedlich geführt. Das ist natürlich nur unter Anwendung der „Synkopationibus“ möglich, auch werden die Tonfolgen zuweilen schwer zu singen und der Text nicht leicht zu applizieren gewesen sein, aber die noch ärgere Zerstückelung durch unmotivierter Pausen ist vermieden.

Die U ist somit auch in Bezug auf die Satzkunst ein Lehrbuch. Das Beispiel in Nr. 1: ein einziger vierstimmiger Satz als Grundlage für die Ausweitung zur Zweichörigkeit, hätte ebensogut für die von uns gekennzeichnete Entfaltung bis zur Vierchörigkeit als Vorlage gewählt werden können.

Es kann als eine Bekräftigung der Absicht gewertet werden, bei aller Betonung der Einfachheit nicht in eine Kultivierung des Primitiven hinabzusinken, in die volkstümliche Schreibweise leicht verfällt und die dem Streben nach Unkompliziertheit damals wie heute oft zum Vorwurf gemacht wird.

Nach dem Vorbild der U sind nun verschiedene Stücke der Pol. cao. gestaltet.

Nr. 28 verteilt den im contrapuncto simplici gesetzten Choral: Lob sei dem Allmächtigen Gott ... auf 4 Chöre. Daß der einfache 4-stimmige Satz als Grundlage für das 16-stimmige Stück anzusehen ist, zeigt der Hinweis der Ueberschrift à 4, 8 Der Ausgangspunkt für die Mehrchörigkeit des Stückes ist also derselbe wie im 1. Beispiel der U.

Zunächst wird die I. Art — stropfenweiser Wechsel — bei der Verteilung auf die 4 Chöre: de Flauti vel pro Testudine, de Viole, de Tromboni und Chorus vocalis in Anwendung gebracht. Die Einfügung des Chores der ausgesprochen tiefen Lage (Tromboni) geschieht durch Versetzung in die Dominante (von F nach C Dur) in der tieferen Oktave. In der 5. Strophe, der 1. Zusammenfassung aller 4 Chöre, kann das Herausziehen der Cappellae studiert werden. Der Chor der Flöten, mit dem das Werk beginnt, ist unverändert ins Plenum übernommen und Chor 4: Vocales, entspricht ihm Note für Note. Chor 2, Violen, unterscheidet sich nur im Diskant und Chor 3, Tromboni, der den Alt als oberste Stimme führt, nur im 1. Baß von der Vorlage.

16 Stimmen werden somit aus 4 vorhandenen so gewonnen, daß nur 2 eine andere Führung erhalten.

In der 6. Strophe tritt die „andere“ Art — zeilenweiser Wechsel — in Erscheinung. Bei Einsatz der Posaunen geht die Melodie statt einer Terz nach oben eine Sexte nach unten. Da aber jeder Instrumentalchor eine Singstimme in der Melodie zugeordnet erhält, der Diskantist also in der normalen Chorallage verbleibt, ist eine Störung der melodischen Linie vermieden.

Ueber die Oktavierungsberechtigung in solchen Fällen, Singstimmen mit Instrumentalstimmen, äußert sich Praetorius:

„Octavae in omnibus vocibus tolerari possunt: Quando una vox cantat, altera sonat. Denn weil in Anordnung der Concerten gar gebräuchlich, daß man zu einem niedrigen Chore, da der Cantus von einem Altisten zu 3 Posaunen oder 3 Fagotten gesungen werden muß, eine Diskant-Geigen zu dem Altisten ordnet, da dann der Instrumentist auf der Geigen dasjenige, so der Altista singet, in der Oktaven höher machen oder (wie etliche reden) spielen muß, so kann man gar wohl in pleno Choro auch sonst, wenn nur etliche Chor allein zusammenfallen, die Alt-Stimme, so im Vocali Choro ist, im Instrumentali Chor in die Octavam superiorem schreiben lassen; also daß aus dem

Alto anstatt  ein  und die Noten eine Oktav höher zum Cantu geschrieben werden, der Cantus aber im  also verbleibt, und mit dem Wort Altus intituert werde.“ (Sy. III, S. 72)

Strophe 7 und 8 wechseln ebenfalls nach der „anderen Art“, allerdings im Abstand von 2 Zeilen. Das geschieht offenbar mit Berücksichtigung der tiefen Stimmlage des Posaunenchores, der auf der Dominante beginnt und nach der 2. Zeile mit seinem Ganzschluß auf C einen besseren Uebergang zum nun folgenden Violenchor hat, der mit einer kleinen melodischen Variante an C als Dominante anknüpft und nach F zurückführt. Ein geschickter Kunstgriff, der in diesem Stück

aber nur dadurch möglich ist, daß hier der Gemeindegesang trotz der sonst günstigen Vorbedingungen nicht mit einbezogen ist.

Die Zusammenfassung aller Chöre in Strophe 9 entsprechend Strophe 5 bringt noch eine kleine Ueberraschung. Nach der 2. Zeile setzen sämtliche Chöre ab, die Posaunen allein spielen Zeile 3 nach C- und G-Dur gewendet weiter, sodaß nach dem Ganzschluß auf G sämtliche Chöre mit einem scharfen harmonischen Ruck nach F-Dur in die Schlußzeile zurückversetzt werden.

Wie schon hervorgehoben, ist bei den Stücken der Pol. cad. nach des Komponisten Hinweis zwischen dem festlichen Gebrauch auf Kurfürstentagen und dem schlichten Musizieren in der Gemeinde zu unterscheiden. Für die nur darbietende Aufführung helfen derartige Wendungen die Wirkung des Stückes verstärken und zeigen, daß nach Art und Gelegenheit auch ein Abweichen von der schlichsten Form der Cappella-Gestaltung möglich und zu empfehlen ist.

Teil II trägt durch bewegtere rhythmische Gestaltung mehr dem concertierenden Prinzip Rechnung, bringt aber in Strophe 14 nochmals die große Zusammenfassung entsprechend Strophe 5 und 9.

Reichlicher macht Nr. 34 der Pol. cad. von der Oktavierung der Sing- mit den Instrumentalstimmen, nicht nur in der Melodie, Gebrauch. Daneben weisen aber die Mittelstimmen in den 4 Chören (außer den Tubae) vielfach selbständige Führung auf. Praetorius begründet überzeugend die Zulässigkeit der Oktavierung auch in den Mittelstimmen und nötigenfalls der Singstimmen untereinander:

„... und gibt keinen *nigratum sonum auribus*, wenn dasjenige, so der *Concentor humana voce* singet, der Instrumentist auf Zinken, Geigen, Flöten, Posaun oder Fagotten in der Oktaven drüber oder drunter machet. Denn etliche Instrumenta simplicia, als vornehmlich die Flöten, wie in Tom. II Cap. IV mit mehreren zu ersehen, sind jederzeit eine oder auch zwei Oktaven höher nach dem Fußton zu rechnen, als der Gesang an ihm selbst gesetzt ist: Und ist in solchem Fall nicht anders, als wenn in einer Orgel viel und mancherlei Stimmen, die in Unisonis, Oktaven, Super-Oktaven, auch Unter-Oktaven in den großen Untersatz, und (wie es etliche nennen) Contra-Bässen miteinander concordieren, zusammengezogen werden.“ (Sy. III, S. 73)

Diese Freiheit bleibt aber auf die besonderen Voraussetzungen der Cappelchöre, bei denen das Moment der räumlichen Trennung eine wichtige Rolle spielt, oder auf das Mitgehen des Gemeindegesangs beschränkt:

„Ob ich auch gleich in meiner *Urano Chorodia* an etlichen Oertern den Choral im Discant und Alt, welche *viva voce* müssen gesungen werden, in Oktaven gesetzt, so habe ich doch allda unter anderm die *Rationes* eingeführt, dieweil die ganze Gemeinde in der Kirchen, klein und groß, hoch und niedrig, zugleich den Choral mit einzusingen pfelet etc., welches aber sonsten außerhalb des Chorals ich ganz nicht kann passieren lassen.“ (Sy. III, S. 73)

Die Sorgfalt, mit der hier die Fälle bezeichnet und begründet werden, in denen Oktaven und Unisoni der Singstimmen untereinander bzw. mit den Instrumenten gestattet sind, wird besonders deutlich, wenn man Beispiele aus Meisterwerken späterer Stilepochen daneben hält.

Bach führt zur Arie „Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh ...“ im 2. Teil des Weihnachts-Oratoriums vom Einsatz der Altstimme an eine Flauto traverso zur Solostimme, notengetreu eine Oktave höher als die Singstimme. Er macht sich also in diesem seltenen Fall seiner Instrumentierungsweise den Grundsatz zu eigen, den MPC (vgl. S. 137) auch schon für seine Setzweise herangezogen hatte: „Oktaven können in allen Stimmen gestattet werden, wenn die eine Stimme gesungen und die andere gespielt wird.“

Auch Beethoven nähert sich im Schlußchor der IX. Sinfonie (vgl. unsere schon erwähnten Hinweise auf die Ähnlichkeiten mit der Ritor-nellform, S. 24 ff. und die Diminitiones, S. 67) den Grundsätzen von MPC. Am Ende des „Allegro assai vivace (alla marcia)“ nimmt der Chor die „Sententia emphatica“: Freude, schöner Götterfunken ... im schlicht 4-st. Satze auf, wozu Flöten, Oboen, Fagotte und auch Hörner, je 2-st., zumeist die Stimmen des Chor-Soprans und Chor-Tenors von der kleinen bis zur dreigestrichenen Oktave, also im Unisono und zugleich mehreren Oktaven spielen. Dieser auffällig einfache, geradezu an die schlichte Begleitung des Gemeindeliedes erinnernde Instrumen-talsatz (sämtliche Streicher führen ihre bewegten Ornamentstimmen gleichfalls unisono bzw. in Oktaven) scheint vom Komponisten fast ein Hinweis auf die Einbeziehung der Hörerschaft als Sänger zu sein. Im Zusammenhang mit dem Gedanken von Baensch, den Schlußchor szenisch darzustellen, haben wir uns mit dieser Frage noch eingehender zu befassen. (vgl. S. 189 ff.)

Auf Brahms und seine Stimmführung in Oktaven und Unisoni im 2. und 4. Chor des „Deutschen Requiem“ wurde bereits verwiesen (vgl. S. 85).

Dem Verfahren des Herausziehens in der U entspricht auch die Anweisung zu Nr. 39 der Pol. cad., Z. 8:

„Wenn man auch viel Cantores oder Instrumentisten übrig hat, so kann man doch den letzten Vers ... aus dem Decimo tertio ... und Decimo quarto ... auch duodecimo, daselbst den Bassus chori pro cappella ... etliche Male abschreiben lassen und etliche Cappellen und Palcheten damit bestellen und voneinander absonderlich anordnen.“

In dem 6-stimmigen Vokalchor stecken sämtliche Stimmen für den 5-stimmigen Instrumentalchor und für die 5-stimmige Cappella. Der Fortfall einiger einfacher Diminitionen in der Cappella kann vielleicht so gedeutet werden, daß sie die Aufgabe hat, die Melodie deutlich hervorzuheben. Vielleicht entsprach die Auslassung auch der Rücksichtnahme auf die Ausführenden.

Uebersichtlich wird von Praetorius selbst an einem Beispiel gezeigt, wie aus schon vorhandenen Chören die Cappellae zu gewinnen sind, wobei auch eine Variationsmöglichkeit bezüglich der Besetzung durch Vokalistin und Instrumentisten in Erscheinung tritt:

„Bei dem 37. (Ach mein Herre) ist dieses noch zu observieren: Daß die 1. Cappella aus dem Choro Vocali Adulorum ... herausgezogen und derowegen fast ganz und gar damit übereinkommt. Die 2. Cappella ist aus dem Choro Instrumentorum ... extrahiert, und alle vier Stimmen in Decimo-Quarto zu finden, und also anzuordnen:

1. Cappella	} extracta ex	Vocibus:	} resonet	Instrumentis.
2. Cappella		Instrumentis:		Vocibus.“

(Pol. cad., Ordin. 26)

Nicht immer aber wird dem Kapellmeister nur ein mechanisches Kopieren einer Vorlage zugemutet. Wenn Praetorius in Z. 6 von Nr. 38 der Pol. cad. erwartet, daß der Chorleiter leicht aus den vorhandenen beiden Vokalchören die Cappellae hätte herausziehen können, so zeigt doch die Art seiner eigenen Ausführung, daß hier schon mehr vorausgesetzt wird. Zwar schließt sich Cappella 1 eng an Chor 2 an, Cappella 2 wird aber mehrfach als selbständige Gruppe in das Alternieren eingeschaltet, ohne daß Chor 1 zu gleicher Zeit erklingt und somit als Vorlage benutzt werden könnte.

Dagegen gleicht die selbständige Einfügung einer Cappella, die aus der Führung des G.B. erahnt werden kann, wieder dem einfachen Herausziehen aus schon vorhandenen Cappellae, wie ich in dem von mir eingerichteten und vervollständigten geistlichen Konzert von H. Schütz: Christ ist erstanden ... à 11 cum 2 cappellis (Ges. A. XIV, S. 167 ff) nachgewiesen habe.⁴²

Bei MPC findet sich eine ähnliche Stelle in Nr. 24 der Pol. cad.: Siehe, wie fein und lieblich ist ... (S. 268), wo einige alternierende Takte für die Cappella allein (Solo) nur aus dem G.B. ersehen werden können. Einen gewissen Anhalt bietet in diesem Falle neben den ähnlichen Stellen in den Concertat-Chören noch die Capp. fidic., die an den fraglichen Stellen immer mit der hinzugefügten Capp. voc. geht. Dabei ist vom Komponisten selbst der schon angeführte Hinweis beachtet (vgl. S. 137), daß der Alt bei den Instrumenten in den Sopran verlegt werden kann und der Sopran an die Stelle des Alt (besser 2. Sopran) rückt. Nach diesem Grundsatz hat Praetorius hier die Capp. fidic. ausgesetzt.

Da aber die Instrumentalcappellen stets mit Singstimmen zusammen oder von diesen allein ausgeführt werden können, gilt diese Erweiterung der Klanglage auch für die Cappelchöre, die nur mit Vokalistinnen besetzt sind. Das kann an Nr. 32 der Pol. cad. (S. 505) studiert werden. Im Tutti (Ripieno) (S. 509 ff.) wird zwar der 5. Klangkörper als Chorus Instr. bezeichnet, erhält aber zugleich vom Komponisten in sämtlichen Stimmen den Text zum Mitsingen untergelegt. Der Diskant dieses Chores entspricht zum großen Teil dem Alt vom 2. Chorus vocalis, während dessen Diskant an die Stelle des Alt in der Cappella gesetzt ist. Die Vorbemerkung zu diesem Stück aber sagt ausdrücklich unter Z. 5:

„Der $\left\{ \begin{smallmatrix} 3. \\ 5. \\ 4. \end{smallmatrix} \right\}$ Chor ist gleichsam eine Cappella Instr. zum $\left\{ \begin{smallmatrix} 1. \\ 2. \\ 1. u. 2. \end{smallmatrix} \right\}$ Chor.“

Beim Ausziehen einer Cappella wird sich also der Kapellmeister stets diese Möglichkeit der Variation in der Stimmführung vor Augen halten,

⁴² Moser verweist in seinem „Schütz“ S. 244 auf diese Arbeit und gibt seinerseits ebenfalls ein Beispiel dafür, wie aus der vorhandenen die neue Cappella zu gewinnen ist.

wobei allerdings zu beachten ist, ob die nach oben verlegte Altstimme nicht die Stimmlage des Soprans überschreitet.

Zum Studium, wie der Cappellchor im Ripieno am Schluß noch kunstvoller einzusetzen ist, sei auf Nr. 11 der Pol. cad. (S. 50) verwiesen. MPC nennt in der Anweisung dieses Stück selbst ein Musterbeispiel für die Ripieni:

Dies ist die rechte Art von den Ripieni ... Und kann man nun die fünf Vokal- oder Concertat-Stimmen absonderlich zu einem Regal, Positiv oder Orgel stellen; die Ripieni oder Plenum Chorum aber mit Vokalisten und Instrumentisten, so viel man deren haben kann, an einen absonderlichen Ort all zusammen, oder unterschiedlich, die Instrumentisten an einen, die Vocales an den andern Ort, auch wohl etliche Vocales, wenn deren übrig, noch mehr voneinander absondern. Zu dem Behuf man dann aus demselben Pleno Choro die vier Ripieni noch ein, zwei, oder dreimal abschreiben lassen kann. ...“

Während in den ersten drei Ripieni der Cappellchor im gleichen Takt mit den Concertatstimmen geht (Diskant und Baß unisono), beginnt im 4. Ripieno (die Bezeichnung fehlt in der GA) ein Alternieren beider Chöre, allerdings so, daß der 2. Diskant des Concertathores mit dem Diskant der Cappella zusammengeht, also dessen Führung in der kanonmäßigen Folge übernimmt, bis der Schluß dann die Zusammenfassung in der Art der ersten drei Ripieni bringt.

Solche kunstvollen Steigerungen gehören nicht zu den Seltenheiten. Zuweilen ergeben sie sich zwangsläufig aus der Anlage des Stückes, wie ich es bei meinem schon erwähnten Versuch der Einrichtung und Ergänzung des Konzertes von H. Schütz: Christ ist erstanden ... (vgl. S. 140) selbst erfuhr. Die in der Gesamtausgabe fehlende 3. Strophe erforderte nach dem Alternieren von Bläsern und Streichern im ersten und zweiten Teil eine Aufteilung des der Gemeinde bekannten Orgelsatzes in der Form, daß die Männerstimmen mit den Bläsern, die Frauenstimmen mit den Streichern gehen, beide aber im Mittelteil kanonmäßig ineinander übergreifen.

Zusammenfassend sei für die einfachste und von Praetorius immer wieder empfohlene Einrichtungsart der Cappellae die Ausführungsanweisung zu Nr. 12 der Pol. cad. unter Z. 1 (S. 65) angeführt:

„In diesem kann man die vier Stimmen sub. Numeris 8, 9, 10, 11 noch ein oder zweimal wie ein Chorum pro Cappella abschreiben und wenn Cantores und Instrumentisten übrig vorhanden, dieselbe an absonderliche Oerter stellen, damit sie, wenn der Plenus Chorus oder Ripieno einfällt, alle zugleich miteinander zusammen einstimmen. ...“

In diesem Hinweis auf die Einrichtungsart ist zugleich auch die Stelle angezeigt, an der in den Pol. die Cappellae einzufügen sind. Es sind die Tutti-Stellen, an denen vom „ganzen Chor ein Halleluja oder Gloria, oder eine andere schöne Sententia, welche Aufmerkens würdig ist, im Anfang, Mitte und Ende vorher und hernach musiziert und repetitert wird ...“ (Sy. III, S. 147).

MPC beschreibt an anderer Stelle noch ausführlicher, was er unter der Bezeichnung „Ripieno“ versteht:

„Dieses Wort brauchen die Italiener, wenn sie wollen andeuten, daß alle Voces und Instrumenta in allen Choren zugleich miteinander einfallen

sollen, auf Deutsch: eine vollstimmige Musik in allen Choren. Denn Pieno heißt so viel als plenum, völlig; Ripieno, repletum, gefüllt. Und ist eben das, als wenn ich die Wörter Tutti, Omnes, Plenus chorus, Cappella plena dabei notieret und gezeichnet habe, da dann ein klein Flötlein zur Zier miteinzustimmen nicht uneben adjungieret und gebraucht werden kann. So kann man auch, da eine große Compagnie von Musicis vorhanden, solche Ripieni zwei- oder dreimal abschreiben lassen, und in unterschiedene weit von einander abgesonderte Chor distribuieren und abtheilen: welches ich dann meistens Chorum pro Cappella genannt habe. Und ist nicht unanmütig, daß der Organist, wenn die vollstimmige Musik einfällt, das ganze Werk in der Orgel, oder aber, wenn es wegen der ganzen Musik etwas zu stark sein wollte, das Principal allein mit der Superoctav und Siflöt oder Zimbelchen, zu den Concertat-Stimmen aber im Rückpositiv ein sanftes gelindes und liebliches gedacktes oder ander stilles Flötwerk gebrauche. Denn die Concertat-Stimmen wollen ein sanftes, mäßiges und liebliches Singen und Klingen haben, der vollstimmige Chor aber ein gravitatisch Hallen und Schallen. Und sind also die Ripieni nichts anderes als gewisse Clausulae oder Particulae aus einem Concert, welche in den andern Choren zu gewissen Zeiten eine vollstimmige Musik zu machen, mit den Haupt-Choren gesungen und geklungen wird.

Heißt deswegen Ripieno eigentlich, nicht allein Chorus plenus, besonders auch Reiteratae plenitudines, die clausulae, welche aus den Haupt-Stimmen des Concerts genommen und in anderen unterschiedenen, abgesonderten Choren aufgesetzt werden, ein volliges (vollständiges) und vollstimmiges (vieltimmiges) Concert zu machen.“ (Sy. III, S. 86/87)

Obwohl MPC in demselben Kapitel zur Vermeidung von Irrthümern dafür eintritt, daß unter der Bezeichnung:

„Ritornello, da ohne Text
und also Instrumentis solis
Ripieno, mit Text
und also Vocibus & Instrumentis

} einerlei, allzeit mit einem geschwinden Tact reiterieret und repetieret ...“

zu verstehen sei, so verfährt er doch in der Praxis mit dem Gebrauch dieser Benennungen ziemlich frei. So schreibt er in Nr. 11 der Pol. cad. selbst: 1. Ripieno seu Ritornello (S. 52) und folgt damit der Uebersetzung, die er bei der V. Art im Sy. III, S. 147 anstellt:

„Denn obgleich (wie oben angezeigt) unter dem Wort Ritornello die Repetitiones, so allein mit Instrumenten oder Vocalstimmen musiziert werden, zu verstehen seien, so gefällt mir doch nicht übel, auch diese, so zugleich mit Vokal- und Instrumental-Stimmen besetzt sind, mit dem Namen Ritornello zu bezeichnen.“

Daß die Einfügung solcher Ripieni nicht nur auf die Concertatgesänge der Pol. beschränkt ist, wurde bereits gesagt. Schon in MS V wird in Nr. 159, (S. 309) nach je einer Strophe für „Sola Voce“ der „Chorus“ eingeschoben, der das Lied: Gott durch deine Güte ... strophenweise

„Pleno Choro, Vocibus, Instrumentis & Organo mit vollem Haufen“

(Ordinanz III) im Wechselgesang mit dem Concertchor musizieren soll.

Auch an eine Beteiligung der Gemeinde könnte man hier bei ihrer Vertrautheit mit der Melodie des Ripieno denken.

Wie dieser in einfachsten Verhältnissen auszuführende Gesang dann zum Concertstück à 6, 10, 15 Stimmen auszugestalten ist, zeigt der Meister

selbst unter Nr. 27 der Pol. cad., wo das Lied: Gott durch deine Güte ... als Ripieno beibehalten ist.

An seiner Notierung wird hier zugleich deutlich gezeigt, daß die Vorschrift für die Tempnahme der Ripieno-Stellen: „einerlei allezeit mit einem geschwinden Takt“ nicht mechanisch zu deuten und auszuführen ist. Die ersten drei Mal setzen die Ripieni im Takt der vorangehenden Concertatstimmen ein und können ihnen gegenüber kaum noch beschleunigt werden, beim 4. und 5. Einsatz werden sie aber ausdrücklich durch Taktwechsel als Tripla bezeichnet und vertragen, auch wegen der Zusammenfassung sämtlicher Stimmen, ein lebhafteres Zeitmaß. Dann tritt vor dem Schluß wieder eine Wendung zum C-Takt ein, der auch wegen der Aufteilung der Stimmen ein gedehnteres Zeitmaß erheischt.

In der Praxis zeigt sich, daß auf die Weite der Entfernung der Klangkörper voneinander Rücksicht zu nehmen ist und daß der Dirigent in seiner Tempnahme davon abhängig ist, wie er die einzelnen Chorteile am besten zum Zusammenklang bringt.

Ein lehrreiches Beispiel dafür, wie innerhalb der Ripieni untereinander noch Variationen möglich sind, an denen sich die Erfindungskunst des Komponisten (oder Einrichters) erproben kann, ist Nr. 30 der Pol. cad., S. 433: Vater unser im Himmelreich ... Die vier eingefügten Ripieni bestehen aus zwei verschiedenen Arten, das erste entspricht dem dritten und das zweite (etwas erweiterte Form von 1) dem vierten. Ohne besonderen Hinweis kann der Aufführende, wenn die Erarbeitung der beiden verschiedenen Formen etwa auf Schwierigkeiten stößt, nur Satz 1 für alle Wiederholungen einsetzen, da der Text derselbe bleibt.

Damit möglichst viele Gesänge durch Cappellae eine Ausgestaltung mit der „Sententia emphatica“ erfahren, verpricht MPC bei der V. Art (Sy. III, S. 151):

„Man kann aber also auf vorgesezte Weise andere mehr deutsche und lateinische Psalmen und Cantiones zu musizieren anstellen, also daß ein Hallelujah in dem Tono und Modo, darinnen derselbige Gesang gesetzt ist, vorn zum Anfang dazugenommen und gebraucht werde und auch zum Final damit beschlossen werde. Dero Behuf ich dann, zu einem jeden Modo und Tono ein sonderlich Hallelujah oder Gloria zu setzen und hiernächst in einer Polyhymnia mit drucken zu lassen, nicht unnötig achtet: Deren sich ein jeder nach seinem Gutachten auch zwischen anderer Autoren bekannten und gewöhnlichen Motetten gebrauchen kann.“

Daß Praetorius in seinem Eifer für die Ripieni mit dieser Invention aber nicht den ungeteilten Beifall seiner Zeitgenossen fand, zeigt eine fast bissige Bemerkung noch in seinem letzten Sammelwerk der Pol., dem Puer. In der Anweisung zu Nr. 1: Frohlock, o Tochter Zion ... nimmt er unter III Veranlassung, die spontanen Jubelrufe des Volkes beim Einzug des Herrn in Jerusalem beredt zu beschreiben und, anknüpfend an den Aerger der Pharisäer, den Kritikern und Begeisterungslosen seiner Zeit ins Gewissen zu reden:

„Wenn man nun aber die mores und Gemüter unser jetzigen Welt recht ansieht und betrachtet, so sollte man sich fast nicht so sehr wundern, daß denn aber bei den Juden ihrer viele, ja dem meisten Haufen, sowohl als den Pharisäern sehr fremd, seltsam und verächtlich vorkommen, daß

bei diesem unansehnlichen, elenden Eintritt des Herrn Christi ein solch Rufen und Schreien unter dem ganzen Volk sich erhoben. Sintemal auch noch heutzutage unter uns Christen (denen ihr Herz vor Freuden hüpfen und springen sollte, wenn sie das Wörtlein Hosianna aussprechen hören) etliche ... gefunden werden, denen man doch selten auch etwas zu Danke machen kann, die fast nicht leiden können oder ja zum wenigsten spät (spottend?) und verächtlich davon reden, wenn man in musikalischen Gesängen die Wörter Hosianna, Hallelujah & gebraucht. Da doch sehr viel in wenig Silben begriffen und darunter verstanden ... Das Wort Hosianna aber oder Hoschanna, quasi Anna Jehova, ist ebensoviel als: O Herr, hilf, o Herr, laß wohl gelingen; Gelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn. Ach Gott im Himmel, laß alles wohl geraten

Damit aber solchen und dergleichen Gesellen auch gratifizieret und kein *causa cavillandi* gegeben werde, so kann man das viele Repetieren des Worts Hosianna außen lassen und im zweiten Teil hinter der andern Tripla beim Striche das Final machen und schließen. Oder aber andere Wörter anstatt des Hosianna (Hosen Anne, wie jener Schlingel sagte) unter dieselben Noten applizieren folgendermaßen:

Hosianna, o Herr Jesu ..., Christe, hilf uns ..., hilf, Herr Christe ..., laß gelingen ..., wohl gelingen ...“

Daß der Begeisterung, wie wir sie heute in den Heilrufen immer wieder erleben, ein gesteigerter Ausdruck verschafft werde, ist der musikalische Sinn der Ripieni als *Sententia emphatica*. Mit der gleichen inneren Freiheit, mit der unsere Zeit den alttestamentlichen Texten in den Oratorien Händels als Kunstwerken gegenübersteht, behandelt MPC hier die textliche Seite der Ripieni und ist auch darin ein Vorbild für unsere Tage.

Kaum ein würdigerer Gruß könnte heute dem Befreier eines Volkes entboten werden, als Händels Siegeschor: „Seht, er kommt mit Preis gekrönt, feiert Posaunen den Empfang, rings um den Erretter tönt der Befreiten Siegesgesang.“

Mit dem nachfolgenden Instrumental-Marsch als Einleitung bietet das prächtige Stück in seiner Steigerung (Chor der Jünglinge, Chor der Jungfrauen, Chor des Volkes) die beste Anlage zur wirksamen Entfaltung der *variatio per choros* von verschiedenen Stellen aus. Mit der durch die Textunterlegung: Tochter Zion, freue dich ... volksläufig gewordenen Melodie wird sich die Volksmenge begeistert den *Concertatöhören* (Beifügung von Instrumental- und Vokalcappellen) im 3. Teil anschließen und einen Hymnus auf den Sieger von beispielloser Echtheit und hinreißender Kraft erschallen lassen.

Diese Anregung wird leicht in die Tat umzusetzen sein, weil indessen (1939) durch Herm. Stephani, Marburg, eine textliche Neubearbeitung des „Judas Maccabäus“ unter dem Titel „der Feldherr“ erfolgt ist. Damit ist die Lösung aus der alttestamentlichen Umwelt vollzogen und das Werk auf eine zeitlose Ebene erhoben worden. Fr. Stege sagt anlässlich der Erstaufführung durch die Staatliche Hochschule für Musik in Berlin (Septemberheft der Zeitschrift für Musik, 1940) davon:

„In dem so entstandenen Volksdrama verkörpert der Seher und Feldherr die sittlichen Grundkräfte des Volkes.“

Mit der neuen Textgestaltung des „Siegeschores“:

„Seht den Sieger ruhmgekrönt, schallt Trompeten, Cymbeln tönt! Flechtet grünes Lorbeerreis, singt und jauchzt dem Helden Preis! Seht den Sieger ...“

ist die Größe Händel'scher Musik wahrhaft berufen, nicht nur im Konzertsaal eine verhältnismäßig kleine Zahl von Hörern zu begeistern, sondern bei einer großen allgemeinen Volksfeier in den Teilnehmern die „affectus zu movieren und zu exprimieren.“

Stephani stellt ebenso, wie vorher von der Homburger Aufführung berichtet, den im Werk nachfolgenden, thematisch aber an den „Siegeschor“ anklingenden Instrumentalmarsch dem Chor als Einleitung voran und verwendet ihn außerdem höchst wirkungsvoll als Zwischenspiel.

Schwierigkeiten kann es für die praktische Ausführung nicht geben. Die erwartungsfrohe Menge findet sich erfahrungsgemäß stundenlang vor der Feier am festlichen Orte ein. Sie kann dort nicht nur durch Lautsprecher informiert, sondern sogar zu einer Probe angeregt werden.

5. Die getrennte Aufstellung der Klangkörper.

„Es kann aber das Wort Palchetto aus nachfolgenden kurzen Berichten so viel besser verstanden werden, weil man in etlichen Kirchen und bevorab Fürstlichen Kapellen unten bei der Erden oder sonst an einem bequemen Ort, da die Musici von den Zuhörern ungehindert bleiben können, einen gewissen Stand, einem Theatro gleich, von Balken und von Brettern aufzubauen, oder aber die Bretter über etliche Stühle, da sich leiden will, zu legen, und oben mit Lehnen und Tapezereien zu beschmücken und auszustaffieren pflegt. Wie man dann auch wohl, da man will, gar einen sonderlichen Ort in die Höhe, einer kleinen Poerkirchen gleich, dahin unterschiedene Chor von den anderen weit abgesondert und gestellt werden können, aufbauen kann: Inmaßen dann dergleichen fügliche Oerter in alten Kirchen, und zuvoraus hinten in den Choren, deren man zu jetzt verstandenem Behuf gebrauchen und daher Palchetto nennen kann, oftmals gefunden werden.“

Im Schlußabsatz des Kapitels über „Cappella, Chorus pro Cappella, Palchetto“ (Sy. III, S. 88—91) gibt MPC vorstehenden aufschlußreichen Hinweis über die Art der getrennten Aufstellung der Klangkörper. Damit ist das Prinzip der Trennung ausdrücklich und scheinbar für die bearbeiteten Werke insgesamt ein für allemal festgelegt. Ueberraschenderweise findet sich nämlich weder in den Titeln der MS noch der Pol. ein Hinweis auf die Trennung der Klangkörper, obwohl auf die Aufzählung der Mehrstimmigkeit und der Mehrchörigkeit nicht verzichtet ist. Nur die U weist im Titelbilde auf die getrennte Aufstellung hin:

„Urania auf 2, 3 und 4 Choren zu gebrauchen, ... benebenst genugsamen Bericht und Anleitung, wie man alle anderen deutschen Psalmen und Kirchengesänge ... ohne sonderbare Mühe mit wenig Knaben in 2, 3 und mehr Choren in der Kirchen an unterschiedenen Oertern anordnen und gebrauchen könne.“

Aber nicht nur die Vorbemerkungen zu den einzelnen Stücken, sondern auch die Hinweise in der „Nota“ oder der „Ordinanz“ beweisen, daß MPC von Anfang an bei seiner Werkgestaltung an die räumliche Kangauteilung gedacht hat. Die Bemerkung: „Wenn die Chore in der Kirchen weit voneinander unterschiedlich angestellt“ in der Nota zu MS II zeigt, daß nicht erst die Cappellae hinzutreten müssen, um die räumliche

Trennung zu rechtfertigen und zu wagen. Diese für unsere Untersuchung wichtige Tatsache wird auch in der Ordinantz zum Puer. sogleich unter Z.1 mit der Mahnung unterstrichen, daß

„4 Knaben an 4 absonderliche Oerter in der Kirchen gegeneinanderüber oder wohin es sich füglich schicken will, gestellt werden müssen.“

Wir können uns für die heutige Zeit leicht ein Bild von der hier geforderten Verteilungsweise machen, wenn wir an die Wiederaufnahme des „Quempas“-Singens denken, bei dem erstmalig in den letzten Jahren wieder die Verteilung der Sänger auf den ganzen Raum gewagt wurde. MPC gibt schon in der Ordinantz zu MS V unter II eine ausführliche Beschreibung für diesen Brauch:

„Welcher Gestalt das: ... Quem pastores laudavere... gesungen werden könne. Es werden vier Chor an vier Orten der Kirchen in der Christnacht oder aber in den Vespren (wenn man will) gegeneinanderüber, zu einem jeden Chor ein, zwei oder drei Knaben, Diskantisten, gestellt, die teilen sich den Text also, daß der erste Chor oder Knabe, welcher bei dem ganzen Choro musico stehen kann, allein anfangt: Quem pastores laudavere. Der ander Chor: Quibus Angeli dixere. Der dritte Chor: Absit vobis jam timere. Der vierte Chor: Natus est rex gloriae. Dann fängt der erste Chor oder Knabe alsobald wieder an den deutschen Vers: Den die Hirten ..., der ander: Und die Engel ..., der dritte: Fürcht euch fürbaß ..., der vierte: Euch ist geboren. ... Hierauf respondiert der ganze Chorus Cantorum und Instrumentisten, darunter die Orgel kann zugleich mit gegriffen werden: Nunc Angelorum gloria, den ersten Vers und den deutschen auch alsobald darauf; und können die Knaben an allen vier Choren und Orten auch zugleich mitsingen, wenn der ganze volle Chor neben der Orgel singt und klingt, damit an allen Orten und Enden die christliche Gemein den Text desto besser vernehme und verstehe: Zu dero Behuf ich dann bei einem jeden Chor für die Knaben das Nunc Angelorum gloria mit hinan gesetzt. Nach diesem fangen abermals die vier Chor der Knaben oder Diskantisten an den andern Vers, erstlich lateinisch hindurch, danach auch deutsch zu singen: Darauf der ganze Chor und Orgel (gleich wie im Anfang) auch den andern Vers aus dem Nunc Angelorum gloria lateinisch und deutsch und so fortan. Und diese Art gefällt mir am besten.“

Wie kommt MPC zu dem Prinzip der voneinander abgesonderten Klangquellen? Für das Alternieren mit verschiedenen Chören war ihm nach seinen eigenen Darlegungen musikalisch die Orgel und das Idealbild der himmlischen Heerscharen Anreiz gewesen. Daß die Praxis der Gabrieli in der Markuskirche zu Venedig nicht als erste und einzige Quelle dafür anzusprechen ist, geht aus den Untersuchungen von Hertzmann hervor. Fellerer greift das Problem für die heutige Zeit in seinem Aufsatz „Raum und Klang in der Musik“ auf und geht dabei auch auf die geschichtlichen Vorbilder, ohne allerdings MPC zu nennen, ein. Er verweist darauf, daß früher nicht das Bestreben der Klangfüllung des Raumes durch einen großen Klangkörper, sondern die Anregung des Raumklanges durch kleine Klangquellen bestanden habe und erinnert dabei an das mittelalterliche Spiel, das sich nicht auf eine Szene beschränkte, sondern sich auf verschiedene Schauplätze im ganzen Raum verteilte. War hier das direkte Musikerleben immer nur auf einen kleinen Kreis der Umstehenden und vor allem auf den Musiker selbst beschränkt, so dringt um die Mitte des 16. Jahrhunderts eine mehr

klanglich gerichtete Stimmvermehrung vor, die sich schließlich unter Verzicht auf die strukturelle Eigengestaltung der Klanggruppen im Sinne der Klangverstärkung zu akkordischen Klangmassen ballte.

Daß MPC nicht einfach als ein Mitläufer dieser Entwicklung angesehen werden darf, geht zur Genüge aus dem Puer. hervor, wo er ganz im Sinne der kleinen Klangquellen 4 Knaben weit voneinander absondert. Eher kann bei ihm von einer Synthese beider Möglichkeiten gesprochen werden, bei der, trotz Forderung eines Fundamentinstrumentes oder einer Cappella fidicina, immer noch weniger die Klangstärke als die harmonische Vollständigkeit angestrebt wird.

Wieder aber dürfen wir bei der Erforschung der Impulse und Vorbilder für die getrennte Aufstellung es nicht bei der musikalisch technischen Seite bewenden lassen, sondern müssen auf die Absichten schauen, für die der Meister sich gerade mit diesem Mittel seine Ausdrucksmöglichkeiten schuf. Das programmatische Wort im „Salutem“ der MS I, „von der die Seelen aufs höchste ergreifenden Kraft, die in der wechselseitigen Variation der Stimmen beschlossenen ist“, gilt auch für die Wechselseitigkeit im räumlichen Sinne, wie die schon erwähnte Nota zu MS II dartut (vgl. S. 145).

Es liegt nahe, zur Veranschaulichung der Trennung der Chöre auf das „Theatrum Instrumentorum“ zu sehen, das MPC schon dem Stimmheft von Baß II, Chor I der MS I (vgl. Abbildung S. 148) beigegeben hat. Sicher hat seine Aufnahme in das „Erstlingswerk“ programmatische Bedeutung für die Forderung der getrennten Aufstellung. Daß dasselbe Bild auch den Bildtafeln der Instrumente im Sy. II vorangestellt ist, mahnt aber, in ihm nicht mehr als eine flächenhafte Zusammenfassung all der Klangkörper zu erblicken, auf die es Praetorius in seiner Praxis ankam. Verschiedene Momente im Bilde deuten an, daß es sich hier nicht um eine genaue Darstellung der Art und der Abmessung bei der Trennung der Chöre handelt, z. B. die wahrscheinlich wegen der Einfügung des Titels nach unten verlegte Aufstellung der Hauptorgel und ihre Bezeichnung als Chor III, obwohl anscheinend der Hauptkapellmeister bei ihr seinen Stand hat, die sich hier rechts und links anschließenden offenen Laubengänge, die Spruchbänder, Bildtafeln der Instrumentengattungen usw. Ein Wesentliches fehlt dem Bilde: die Tiefe, die Spannung über den Raum hinweg, die in den Aufführungshinweisen mehrfach gefordert wird. Außer der angeführten Anweisung im Puer., die der II. Art im Sy. III entspricht, ist hier noch besonders auf die 6. Manier der III. Art zu verweisen, nach der die Chöre einander gegenüber, „pro variatione, gleichsam kreuzweis angestellt werden“ sollen. Dürfte bei dem „gegenüber“ auch an die Seitenempore der Orgel gedacht werden, so ist die Forderung einer kreuzweisen Anordnung doch nur dann zu erfüllen, wenn zu der Darstellung des Theatrum Instrumentorum noch das Gegenüber zur Hauptorgel, also die räumliche Tiefe, hinzugedacht wird.

Weit wirklichkeitsnäher wirkt im Gegensatz hierzu der „Kupfer-Titel“ zum Geistlichen Gesangbuch bei H. Schütz⁴³, der den Meister im Kreise

⁴³ GA. XVIII.

LENI SUNT COELI

GLORIA TUA

Gloria in excelsis Deo

Agnus Dei

Apoc. 4. In montesion.

Chor. 4. 5. 6. vel 7. voc.

2. Chor. 4. 5. 6. vel 7. voc.

Venite, exultemus Dno:

Jubilemus & Deo saludari tiro.

BASSUS II. CHORI.

ET TERRA habitat in Sion,

148

seiner Sänger, geschart um ein von den Emporen schon erheblich getrenntes Sängerpult, zeigt. Die Darstellung der Orgel auf der oberen Empore wie auch die sonstige Raumgestaltung läßt mit Sicherheit den Schluß zu, daß wir in dieser für uns wertvollen Darstellung der alten Schloßkirche zu Dresden die Praxis der Zeit ziemlich spiegelgetreu gezeigt bekommen. Vor allem kann hier von einer wirklich kreuzweisen Aufstellung der Klangquellen gesprochen werden, wenn auch das Bild naturgemäß nicht jene räumliche Tiefe dartun kann, die nach den für die damalige Zeit noch anzuführenden und in der jetzigen Praxis erprobten Abmessungen angenommen werden darf. Mit Recht sieht aber H. Spitta als Herausgeber des Ergänzungsbandes zur Gesamtausgabe von H. Schütz in diesem Bilde ein wertvolles Dokument für die Aufführungsgewohnheit der damaligen Zeit, „besonders für das scharfe Abtrennen nach Chören.“

Es sei für die Tatsache, daß MPC für seine Werke der räumlichen Tiefe nicht entbehren kann, noch einmal an die Anweisung zu „Wir gläuben all“ unter Z. 7 (vgl. S. 58) erinnert, wo es ausdrücklich heißt: „der 3. Chor aber muß gar weit von der Orgel, etwa derselben gegenüber, gestellt ... werden.“

Nur die Gegenüberstellung zweier Klangquellen, von Angesicht zu Angesicht als die natürliche Stellung in einem Dialog, trägt das spannungsreiche Moment des Fragenden und Antwortenden in sich. Das habe ich nicht nur selbst in Aufführungen beobachtet, sondern auch von anderer Seite bestätigt bekommen. Das Musizieren zweier Chöre von der Orgel- und Seitenempore erreichte längst nicht jene Geschlossenheit und Lebendigkeit wie, trotz weit größerer Entfernung, die Gegenüberstellung in der Längsachse. Dasselbe gilt für die Echomanier, in der der Rufende die Antwort von der gegenüberliegenden Seite erwartet und nicht naturwidrig aus dem Rücken, eine Aufstellungsfrage, die auch bei der „Echolarie“ im Weihnachts-Oratorium von Bach zu stellen ist.

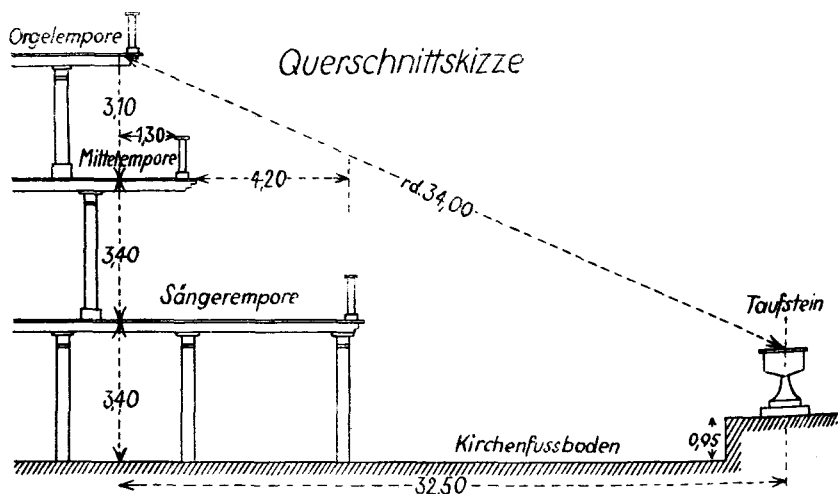
Bei der Trennung der Klangkörper handelt es sich um eine Forderung, die bei der Wiederbelebung der Werke von Schütz, Praetorius u. a. offenbar die größten Schwierigkeiten verursacht. Kutz äußert sich zu dieser Frage anlässlich des Schützfestes in Frankfurt a. M. in einer Untersuchung zur „Uebereinstimmung zwischen Architektur und Musik von Heinrich Schütz“:⁴⁴

„In Fragen der Besetzung und Aufstellung brachte das Frankfurter Fest gegenüber den weiten Schritten, die auf diesem Gebiet 1933 in Wuppertal-Barmen vorwärts getan wurden, nicht wesentlich weiter. ... Es bleibt dabei: ungeachtet der technischen Schwierigkeiten im Zusammenwirken sollten Favoritchöre und Cappellae stets räumlich abgesondert musizieren. Diese mehrchörigen Prunkstücke wollen den Klang und Widerklang und den von nah und fern, oben und unten, rechts und links atmenden, tönend bewegten Raum.“

Um eine klare Vorstellung von dem zu erhalten, was die damalige Zeit in bezug auf die räumliche Trennung gewagt hat, müssen wir die Räume selbst ansehen, in denen die mehrchörigen Werke erklingen sind. Eine ziemlich genaue Feststellung der Entfernungen bei der Verteilung

⁴⁴ Deutsche Musikkultur III, 3, S. 235, Kassel.

der Klanggruppen im Raum ermöglicht die uns erhaltene Nachricht über die festliche Musik anlässlich des Kurfürstentages 1614 in der Wenzelskirche zu Naumburg a. Saale.⁴⁵ Dort wirkten unter der Oberleitung von Michael Praetorius die Dresdener Kapellknaben mit drei Orchestern so über den Kirchenraum verteilt, daß die Sänger von der Sängerempore (3,40 m über dem Kirchenfußboden), ein Orchester vom Bangerüst der Orgel (6,50 m über der Sängerempore), ein 2. Orchester an Herrn Weissens Epitaphie (Standort heute nicht mehr feststellbar) und ein 3. Orchester am Taufstein (34 m in der Diagonale von der Orgel, 28,30 m von der Sängerempore entfernt), miteinander musizierten.⁴⁶



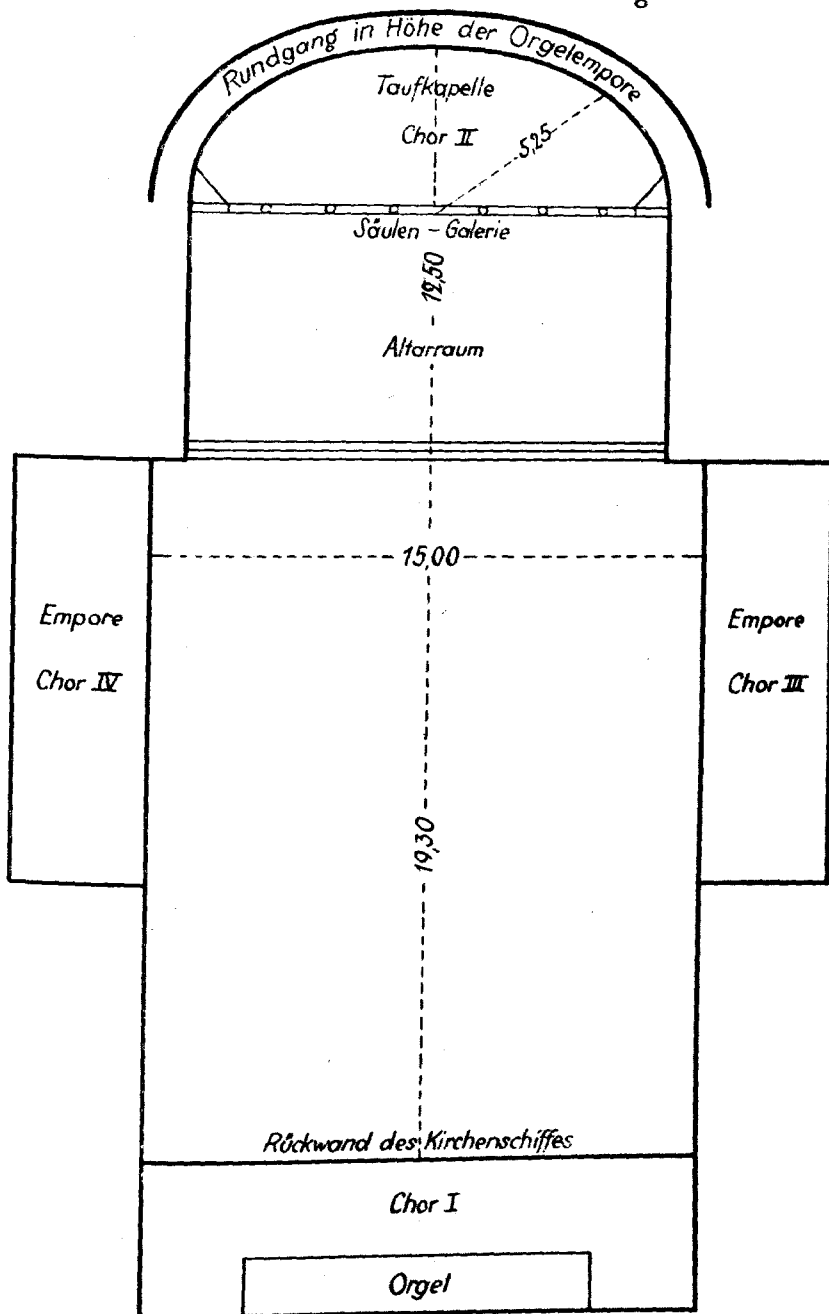
Zweierlei fällt an dieser Verteilung auf: einmal die wirklich erhebliche räumliche Trennung der Chöre, sodann die Verteilung über den gesamten Kirchenraum von der hohen Empore der Orgel und der durch eine Zwischenempore noch getrennten Sängerempore auf der einen zu dem Taufstein auf der gegenüberliegenden Seite der Kirche.

Wie wirkt sich heute bei der Wiedergabe mehrchöriger Werke die räumliche Trennung aus? In einer Reihe von Aufführungen konnte ich in Bad Homburg und benachbarten Orten Beobachtungen darüber anstellen. Die Erlöserkirche zu Bad Homburg (s. Skizze auf S. 151) hat eine Längsausdehnung von 31,80 m (ohne Orgelempore) und eine Breite von 15 m von einer Seitenempore zur anderen. Sowohl Werke, die den Charakter des ständigen Alternierens in den Concertatstimmen, als auch solche, die den der gelegentlichen Zusammen-

⁴⁵ Fr. Hoppe: Die Pflege der Musik in Naumburg, nach Moser: Schütz, S. 89.

⁴⁶ Nach freundlicher Angabe des Vorsitzenden des Gemeindegemeinderates von St. Wenzel in Naumburg auf Grund örtlicher Messungen durch den Baumeister O. Steinbrück.

Erlöserkirche Bad Homburg



fassung in der Form der Cappellae haben, gelangten zur Aufführung. Bei den „Exequien“ von H. Schütz wurde der 2. Teil — doppelchörig, achtstimmig — nach der Anweisung des Komponisten a cappella gesungen und die getrennte Aufstellung — Orgelempore, Taufkapelle — (Entfernung ca. 30 m) gewagt. Im 3. Teil sang das Terzett der abgeschiedenen Seelen, doppelt besetzt, aus dem gegenüber zur Orgelempore in gleicher Höhe liegenden Rundgang (noch hinter der Taufkapelle) von zwei verschiedenen Stellen aus. Der Zusammenklang ließ nichts zu wünschen übrig.

Beim Deutschen Magnificat von H. Schütz (8-st. — doppelchörig), das in Verhakungstechnik meist in kurzen Abschnitten alterniert und zusammenklingt, bewährte sich ebenfalls die Aufstellung in der Längsachse in der Entfernung von rd. 30 m.

Auch das 4-chörige geistliche Konzert von H. Schütz: Es erhob sich ein Streit ... zeigt in den zwei 4-stimmigen Vokalchören das enge Nach- und Miteinander zu den beiden 5-stimmigen Instrumentalchören (mit je einer Singstimme), die in Bad Homburg auf den beiden Seitenemporen Aufstellung fanden. Hier bewährte sich im Zusammenklang die kreuzweise Aufstellung unter der Leitung von zwei Dirigenten.

Ripienoartige Anlage haben das geistliche Konzert: Nun danket alle Gott ... und die Choralkanzone: Nun lob mein Seel den Herren ..., die nur ein abschnittswises Zusammenklingen des Konzertatchores mit den Cappellae voraussetzen. Während in Bad Homburg der Cappellchor in diesen beiden Stücken nur durch einen Posaunenchor besetzt wurde (Aufstellung in der Längsachse), erlaubte die größere Zahl der Teilnehmer in Herborn (Dillkreis) die Einrichtung mehrerer Cappellchöre. In der dortigen Stadtkirche wurde 1935 „Nun danket alle Gott“ in den Ripienosätzen durch einen weiteren Vokalchor und zwei Bläserchöre in kreuzweiser Aufstellung besetzt. Die Konzertisten auf der Orgelempore hatten zu dem gegenüberstehenden Vokalchor in der Längsachse eine Entfernung von 26 m zu überbrücken, während die beiden Bläserchöre auf der rechten und linken Seitenempore 11 m voneinander und 15 m in der Diagonale vom Konzertatchor entfernt standen. Der Zusammenklang der fast rein akkordisch gesetzten Ripienostellen gelang unter Leitung nur eines Dirigenten (beim Konzertatchor), trotz nur einer kurzen Verständigungsprobe, vorzüglich.

Ähnlich günstige Voraussetzungen für die Zusammenfassung räumlich getrennter Klangkörper bietet das von mir zwecks Mitwirkung von Posaunenchören von C- nach Es-Dur übertragene ⁴⁷ geistliche Konzert von H. Schütz: Komm, heiliger Geist ... In Butzbach (Hessen) wurden anlässlich eines Chorverbandfestes die Complementchöre nur durch Vokalistinnen besetzt und unten im Kirchenraum, 25 m von der Orgelempore entfernt, unter sich getrennt, wie es die doppelchörige Anlage

⁴⁷ Fr. Sporn überträgt dasselbe Konzert in seiner Ausgabe bei Breitkopf & Härtel nach D-Dur, muß aber dann im Concertatchor die 4 Männerstimmen neben Sopran und Alt beibehalten, während bei meiner Uebertragung nach Es-Dur in der Weise der 6st. Gesänge i. d. „Geistlichen Chormusik“ die leichter auszuführende Besetzung durch 3 Frauen- und 3 Männerstimmen möglich ist.

der Ripieni erfordert, aufgestellt. Trotz fehlender Schallwand im Rücken der Chöre gelang auch hier die Zusammenfassung restlos.

Nicht alle Räume eignen sich natürlich gleich gut für die Verteilung und besonders für die Zusammenfassung der Klangquellen. Die saalartige Predigtkirche bietet akustisch günstigere Voraussetzungen als der alte gotische Kirchenraum, besonders wenn sich in den Nebenschiffen der Klang fängt und bricht. Doch hängt auch hier der Eindruck sehr stark vom Sitzplatz des Hörers ab. Ueber die Wirkung des Zusammenklangs in einem alten, durch einen zweiten Chor und durch einen Lettner differenziert gestalteten Raum (Stadtkirche zu Friedberg-Hessen) wurde je nach dem Standort der Hörer verschieden geurteilt. Die Chöre waren in der Längsachse aufgestellt, zwei auf der Orgelempore, einer auf dem Lettner und einer an der Rückwand des Ostchores, Gesamtentfernung 45 m, Leitung zwei Dirigenten, einer auf der Orgelempore und einer auf dem Lettner, Entfernung 36 m. Beim doppelchörigen Magnificat hatte ich als zweiter Dirigent auf dem Lettner noch einen Abstand von 9 m zu meinem Vokalchor zu überbrücken, der wegen des Lettners keinerlei Sicht zum ersten Dirigenten auf der Orgelempore hatte. Dieser Umstand mag neben dem ungewöhnlich großen Abstand hier und da bei einzelnen Zuhörern den Eindruck eines nicht immer restlosen Zusammenklängens hervorgerufen haben.

Diese Erfahrung lehrt, daß bei der Wiedergabe mehrchöriger Werke nicht nur die Aufstellung der Klangkörper, sondern auch die Wahl der günstigsten Zuhörerplätze bedacht und ausprobiert werden muß.

Es seien noch einige Maße für die räumliche Trennung angeführt, die in der gemeinsamen Arbeit mit H. Aps, Friedberg, auf Chorverbandsfesten, für die wegen der Einzelaufgaben in den Cappellae die Mehrchörigkeit besonders dankbaren Stoff bietet, erprobt wurden: Oberrosbach (Hessen) Länge 20 m, Breite 15 m (Schütz: Komm heiliger Geist, Nun danket alle Gott). Niederwöllstadt (Hessen): Entfernungen bis zu rund 25 m (Komm, heiliger Geist).⁴⁸

Ein wesentliches Moment ist allerdings auf Seiten der Zuhörer bei der Stellungnahme zu der noch den meisten ungewohnten Klangverteilung im Raum zu beachten: Der „Konzertbesucher“ mit dem Klavier-Auszug in der Hand darf nicht lesender Kritiker sein, sondern muß hörender Teilnehmer werden. Diese Werke setzen den an der Feier innerlich beteiligten Besucher voraus, der sich willig und vorurteilslos in das musikalische Geschehen hineinstellt.

Auch die Chöre können durch die Art des Miteinanderwirkens, als eines lebendigen Zwiegesprächs, viel zur Vertiefung und Geschlossenheit des Eindrucks beitragen. Vor allem muß als wichtigste Voraussetzung erfüllt sein, daß die Chöre nicht nur ihre eigenen Stimmen sicher beherrschen, sondern in der Uebung mit den respondierenden

⁴⁸ Fr. Sporn fügt seiner Einrichtung neben allgemeinen Ausführungsanweisungen unter Bezugnahme auf M. Praetorius für die „glanzvolle Festaufführung“ eine Aufstellungsskizze bei, nach der die beiden Complementa (Cappella I u. II) eine Aufstellung rechts und links vom Favoritchor, nach Möglichkeit etwas getrennt, aber alle auf der Orgelempore, plaziert werden sollen. Dabei fehlt also die räumliche Tiefe.

Teilen der anderen Gruppen völlig vertraut werden. Nur so ergibt sich die spannungsreiche Wechselbeziehung zwischen den Ausführenden, bei der einer dem andern antwortet, der Funke gleichsam von einem Chor zum andern überspringt, dabei seinen Weg durch die Zuhörer nimmt und sie innerlich zum Erglühen bringt.

Da unseren Chören heute meist Sängerpartituren in die Hand gegeben werden können, sind die Möglichkeiten für ein so vertieftes Studium gegeben. Ueber den Eindruck, den ein derartig erarbeitetes und wiedergegebenes Werk hinterläßt, berichtete ein urteilsfähiger Besucher unserer Homburger Aufführung des „Deutschen Magnificat“ von H. Schütz, nachdem er kurz zuvor dasselbe Werk ohne räumliche Trennung der beiden vierstimmigen Chöre erlebt hatte:

„Wer vor einigen Monaten dasselbe Chorwerk von den Thomanern in der Katharinenkirche in Frankfurt gehört hat, wird nicht im Zweifel sein, welcher Aufführung, von der gesanglichen Leistung des andersartigen Klangkörpers abgesehen, der Vorzug gebührt: der Homburger, bei der ein Chor vor der Orgel und einer hinter dem Altar stand. Dieses Zurufen von Chor zu Chor, Sichablösen und Sichvereinigen bis zum gemeinsamen Jubel, das war eine Erfüllung, die ein geschlossener Chor nicht erreicht.“⁴⁹

In der Tatsache, daß die Beibehaltung der vom Komponisten gewollten Klanggruppen — sie wird vom Bearbeiter überhaupt nicht erwähnt — nicht erkannt ist, liegt die Fehlerquelle für die von M. Schneider besorgte Einrichtung des Concerto von H. Schütz „Zion spricht, der Herr hat mich verlassen.“ Während die Vorschläge für die Instrumentalbesetzung mit derzeitigen Instrumenten nach unserer Kenntnis der freizügigen Einstellung zur Klangfarbe durchaus zu bejahen sind, müssen schon Bedenken erhoben werden, wenn sämtliche Instrumente von den beiden Concertat-Chören räumlich abgesondert und in der Art unseres modernen Orchesters zusammengesetzt werden. Der Wegfall des von Schütz unter ihre Stimmen gesetzten Textes (sie stehen in beiden 6-st. Concertat-Chören zu den Singstimmen im Verhältnis von 4:2) muß sie von der unbedingt erforderlichen cantionalen Spielweise noch mehr entfernen.

Am bedenklichsten ist aber die Zusammenziehung der Concertat-Stimmen aus den beiden Chören zu einem geschlossenen 4-st. Chor. Die Stimmen sind ihrer Lage nach in beiden Chören tatsächlich das, als was sie Schütz bezeichnet: Cantus und Tenor und nicht, wie Schneider annimmt, im zweiten Chor Alt und Baß. Mögen Cantus und Tenor des zweiten Chores auch häufig tiefer geführt sein als die entsprechenden Stimmen des ersten Chores, so erreichen beide doch nie die eigentliche Alt- und Baßlage. (Beide Stimmen unterschreiten nur einmal im ganzen Stück das c' bzw. c um eine kleine Sekunde, der Tenor II liegt sogar mit Tenor I im Schlußakkord auf demselben Ton, der Quinte, so daß der Grundton im Chorsatz überhaupt fehlt.) Weit häufiger aber imitieren die Stimmen einander in der gleichen Lage, z. B. vier Takte vor und zwei Takte nach C (Buchstaben nach der Einrichtung von Schneider), vier Takte vor J bis zum Schluß (acht Takte nach K)

⁴⁹ Prof. Dr. V. Wensel im „Taubusbote“, Bad Homburg, 4. II. 36.

oder übersteigern sich sogar (Buchstabe D bis E). Eher ließe sich von einem 1. und 2. Sopran und von einem 1. und 2. Tenor sprechen, wie wir sie bei Schütz etwa in den 6-st. Gesängen der „Geistlichen Chormusik von 1648“, z. B. „die Himmel erzählen des Ewigen Ehre“ oder den Chorsätzen der „Exequien“ finden, auch dort zumeist so geführt, daß die Stimmen einander im Einklang nachahmen und sich überschneiden.

Schneider weist selbst darauf hin, daß bei seiner Einrichtung die Chorbildung nicht mehr so scharf hervortritt, „wie im Schriftbild der selbstverständlich nach Chören zusammengestellten Partitur der Schütz-Gesamtausgabe.“ Der Meinung aber: „würde man ... dieses Schriftbild um jeden Preis erhalten wollen, so ergäbe sich für den Dirigenten unser Tage eine unter Umständen sehr fühlbare Unübersichtlichkeit, denn auch die moderne Partitur hat noch ‚Chöre‘,“ ist aber die Tatsache entgegenzuhalten, daß es sich in vorliegendem Stück nicht um eins von den „instrumental begleiteten Kompositionen des 16. und 17. Jahrhunderts“ handelt und daß die Chöre nicht nur Schriftbilder, sondern reale Klangkörper sind. Die von Schneider in der Art des modernen Partiturbildes in Chören zusammengefaßten Instrumente stellen Stimmindiv dualitäten wie die Singstimmen dar und imitieren einander in gleicher Weise (Vgl. Buchstabe B bis 2 Takte nach C). Dagegen können die Instrumentalstimmen zu den Cappellae, weil sie colla parte mit den Singstimmen gehen, unbedenklich als Begleitstimmen bezeichnet und behandelt werden.

Deshalb ist die Wirkung des Stückes erst dann gesichert und die Absicht des Komponisten nach Ausweis der Anlage des Werkes erst dann erfüllt, wenn die Beibehaltung der Chöre und ihre Trennung bei der Wiedergabe beachtet wird.

Bei der Aufgabe der Zusammenfassung der Chöre ist auch das Problem der Leitung zu erörtern. Praetorius zeigt auf seinem „Theatrum Instrumentorum“ bei jedem Chor einen Dirigenten und macht sich für den Hauptdirigenten beim Concertchor im Sy. III, S. 82, die Meinung von L. Viadana zu eigen:

„Wenn aber die Ripieni und Plenus Chorus, der vollstimmige Chor, angethet, so soll er sich mit dem Angesicht zu allen Chören wenden, und beide Hände in die Höhe erheben, zur Anzeigung, daß sie alle zugleich miteinander einfallen und fort musizieren sollen.“ (vgl. S. 174)

Die Form der Gesamtleitung durch überhaupt nur einen Dirigenten beim Concertchor bewährt sich durchaus (vgl. die Erläuterung meiner Aufführung des „Nun danket alle Gott“ in Herborn, S. 152). Doch muß für die Stücke, die nicht nur im Ripieno die Cappellae zusammenfassen, sondern im Gesamtablauf fortgesetzt ineinander greifen, eine verlebendigte Form der Ausführung angestrebt werden. Gegenüber der zeitbedingten andersartigen Zusammensetzung und Vorbereitung der Chöre (Berufsmusiker neben Knaben) haben unsere heutigen Liebhaberchöre die Aufgabe und auch die Fähigkeit, durch größere Selbständigkeit in ihrer Wirkungsweise den mehrchörigen Werken völliger Geschlossenheit und damit tiefere Nachhaltigkeit zu verleihen. Ist die Voraussetzung erfüllt, daß der Chor nicht nur seine eigene Aufgabe kennt und beherrscht, so kann er dem musikalischen Ablauf mit ungleich stärkerer

innerer Beteiligung folgen und sich auch selbständig einfügen. Der in Bad Homburg ca. 30 m von mir entfernt stehende Posaunenchor zog es bei unseren Proben mit einem zweiten Dirigenten vor, sich nach dem Hauptdirigenten zu richten. Das hat auch akustisch seine Vorzüge: Kein Verschleppen und kein Auseinanderfallen der Chöre. Derartige Mängel, die bei weit getrennter Aufstellung eintreten können, gleichen sich durch das Aufeinanderhören und gewissermaßen Abnehmen des Klanges von der einen durch die andere Gruppe aus. Dieses Miteinander hat daneben den erzieherischen Wert, daß die Chöre nicht mechanisch „gleichgeschaltet“ werden, sondern daß, wie im marschierenden Gliede, ein dauerndes „Sichgleichrichten“ erfolgt, Passivität in Aktivität umgeformt wird. Wie bei einer lebhaften Diskussion werden dabei auch die Hörer unwiderstehlich in den Bann des musikalischen Geschehens einbezogen. Wir können von dieser Seite her den großen Erziehungsauftrag, den Praetorius in seinem musikalischen Werk zu erfüllen trachtet, ergänzen und erweitern.

Auch an anderer Stelle fand ich durch die Praxis die Möglichkeit bestätigt, in der hier dargestellten Weise zur Selbständigkeit und zum inneren Mitgehen zu erziehen. Zu Aufführungen von zwei Bach-Konzerten für 2 Klaviere mit Streichorchester (Gymnasium zu Bad Homburg 1932 und 1935) war die Einstudierung planmäßig von Anfang an darauf eingestellt, nicht zum Konzert im uns gewohnten Sinne, was die Fähigkeiten der Schüler doch überschritten hätte, sondern zum „concertieren“, zum miteinander Wettstreit halten, zu führen. Die Schüler wurden beim Erarbeiten dieser, der mehrchörigen Form sehr ähnlichen Werke (Klavier 1 und 2 = Concertatthöre, Orchester = Capp. fidic.), so vertraut mit dem Alternieren der Klangkörper und so sicher und selbständig im Musizieren miteinander, daß die öffentliche Wiedergabe in beiden Fällen ohne Dirigenten gewagt werden konnte. Daß bei dieser Musizierweise kein Sechzehntel verloren ging, kein Einsatz „verpatzt“ wurde, verdanken wir dem „Ganzdabeisein“, der Aktivierung zum sich musikalisch miteinander unterhalten. Statt des im Irrtum der Zeit begründeten Strebens, im demokratischen Sinne den Dirigenten abzubauen (Versuche namhafter Orchester in den Jahren um 1925 Werke der Wiener Klassiker und späterer Meister ohne Kapellmeister zu spielen), erreichten wir mit unserer Musizierart die Bindung an den allein maßgeblichen Führer, den Schöpfer des Werkes. Der logische Aufbau seiner Komposition und deren organisches Gewachsensein formte aus sich selbst die ausführenden Spielerindividuen zur Musiziergemeinschaft.

Natürlich muß die Erarbeitung anspruchsvoller Kunstwerke durch Schüler oder erwachsene Laienkreise lebendig und lustbetont sein. Gerade für das Alternieren gilt das, was R. Müller-Freienfels in seiner „Psychologie der Musik“ in anderen Zusammenhänge und im engeren Sinne von der „Lust an organgemäßer Betätigung bei Gehörs-eindrücken“ sagt:

„Betätigungslust aber knüpft sich nicht bloß an die reizaufnehmende, sondern auch an die hervorbringende Organbetätigung, was nicht immer zu trennen ist.“

Wenn der musikalische Leiter es versteht, diese „Betätigungslust“ noch durch die Erinnerung an körperliche Bewegungserfahrungen bei Spiel und Sport — Zuwerfen und Auffangen des Balles, Abgabe des Stabes bei der Stafette — zu steigern, so löst er ein lustbetontes Aufmerken, eine starke innere Spannung aus. Die Musizierenden sind — wie im Sport — mit „Leib und Seele“ dabei. Aus der naheliegenden leiblichen Erfahrung erschließt sich das Verständnis für das schwieriger zu erfassende geistige Kräftespiel im Kunstwerk und bahnt den Weg zum Formempfinden von der eigenen Betätigung her.

Bezeichnenderweise findet sich bei Praetorius kaum ein Hinweis auf die Unterdirigenten bei den einzelnen Chören, abgesehen von der I. Art der Aufführungsmöglichkeiten: für „Trompeten und Heerpauker“. Wenn diese wegen des „starken Schalls und Halls der Trompeten“ an „einen Ort, nahe bei der Kirche gestellt werden“,

„alsdann muß der Kapellmeister, oder ein ander, der des Takts gewiß, den General-Baß vor sich haben und den Takt also führen, daß ihn der Chorus Musicorum in der Kirchen auf der einen, und die Trompeter auf der andern Seite, sonderlich aber der die Quint, oder wie sie es meistens nennen, den Principal führet, sehen und sich darnach richten können.“

Doch liegen von mehrchörigen Aufführungen an anderen Orten Bekundungen vor, wie mit Hilfe von „Subdirektoren“ ein getrennt aufgestellter Klangapparat geleitet wurde. Schünemann berichtet über eine Aufführung in Rom, bei der neben zwei Orgeln rechts und links vom Hochaltar in der Länge des Schiffes 8 Chöre, auf jeder Seite 4, verteilt auf 4 Tribünen gegenüber, miteinander konzertierten:

„Der Dirigent des Hauptchores, der die besten Sänger um sich versammelt hatte, schlug den Takt für den ersten Chor. Bei jedem der anderen Chöre stand ein Kapellmeister, der „nichts weiter tat, als die Augen auf dieses Taktieren zu heften, um dasselbe mit dem seinigen in Uebereinstimmung zu bringen, so daß die Chöre nach ein- und demselben Zeitmaß sangen, ohne zu schleppen.“ (Nach einem zeitgenössischen französischen Musikbericht). In einer vielchörigen Kirchenmusik wirkten demnach ein Hauptdirigent und mehrere Subdirektoren mit.“

Ueber die „tonkünstlerische Bewillkommnung“ des Friedens nach dem 30jährigen Ringen wird berichtet⁵⁰, daß 1648 in Nürnberg auf einem Bankett für den schwedischen Feldmarschall gleichzeitig vier Chöre unter Kindermann, Dretzel, Schädlich und Lundsörffer musizierten, die Oberleitung hatte Th. Staden.

H. Schütz hat in seiner Eigenschaft als Leiter eines der Teilchöre bei einer festlichen Musik in Dresden 1613 anscheinend so gefallen, daß sich von hier ab das Bemühen des Dresdener Hofes datiert, den besonders begabten Musiker seinem Gönner abzudrängen.⁵¹

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß in der heutigen Praxis die Chöre es im allgemeinen vorziehen, unter nur einer Leitung zu singen. Daß dadurch der Zusammenklang wegen der unmittelbaren Abnahme

⁵⁰ Nach einem Bericht im Stockholmer Reichsarchiv. (Moser: Gesch. d. dtsh. Musik II, 1, S. 11.).

⁵¹ H. J. Moser: Schütz S. 79.

des Klanges durch die Gruppen voneinander nur präziser und einheitlicher werden kann, ist ohne Zweifel.

Als Beispiele für die Möglichkeit der getrennten Aufstellung haben wir besonders auf H. Schütz verwiesen, der bisher mit seinem Werk mehr im Vordergrund stand, aber auch leichter in den schon eingerichteten Stücken zu erreichen war. Es waren zudem Werke, die meist nur im Ripieno die *Complementa* hinzufügten, chorisch also auch leichter zusammenzufassen sind. Aber auch das „Deutsche Magnificat“ und das vierchörige „Es erhub sich ein Streit ...“ mit ihrer Verhakungstechnik der Chorgruppen boten, wie nachgewiesen, keine besondere Schwierigkeiten.

Bei Praetorius liegen viele Werke ähnlicher Art vor, preist er doch nicht nur den großen Wert der „Sententia emphatica“ in der Form des Ripieno, sondern widmet ihr auch eine ganze Reihe von Beispielen in seinen Werken.

Wie außerdem bei der Trennung der Chöre auch die Stimmlage der verschiedenen Klangkörper berücksichtigt werden kann, zeigt G. Grote in seinen Erläuterungen zu den Aufführungen beim 3. H. Schützfest in Barmen, 1933. Im „Magnificat“ für drei Chöre von A. Gabrieli standen der erste (hohe) und der dritte (tiefe) Chor auf der 2. Empore (Südseite) räumlich voneinander getrennt, während der zweite (gemischte) Chor (Mittellage zu den beiden anderen) neben der Hauptorgel auf der Nordseite der Kirche sang.

Schwieriger sind zweifellos die Forderungen nach der getrennten Aufstellung zu erfüllen, wenn die Absonderung innerhalb der Concertatstimmen erfolgen soll. Das ist zunächst grundsätzlich im Puer. der Fall, wo in der schon dargestellten Weise die vier Knaben möglichst kreuzweise aufgestellt sein sollen („gegeneinanderüber oder wohin es sich schickt“), allerdings so, daß ein Knabe zumeist dem Chorum adulatorum als Diskant zuzuweisen ist. Aber auch in der Pol. cad. finden sich von Stück zu Stück Anweisungen, daß die Sänger zu trennen sind. Es wurde schon bei der Erörterung des Lehrgeschicks von MPC gezeigt, wie psychologisch geschickt er dabei verfährt: er mahnt zur Achtung darauf, daß gut miteinander klingende Stimmen zusammen aufgestellt werden.

Gerade das Puer. enthält in seinen Anweisungen zu den einzelnen Stücken mancherlei Varianten in der Art und Weise der Verteilung und Aufstellung der Concertatstimmen. Als Beispiel sei auf Nr. XI, S. 127 ff.: Es stehn für Gottes Throne ... verwiesen:

„In diesem müssen die beide, als nämlich der dritte und vierte Cantus, zum Choro pleno, die andern beide aber, als 1. und 2., gegenüber, jedoch nebeneinander und zusammengeordnet werden, dieweil diese beide sowohl als jene beide meistens zugleich miteinander fortgehen und gleichsam als zween Chor einander respondieren.“

Wie die Trennung innerhalb eines Chores vorausgesetzt wird, sagt die Nota zu Nr. 20, S. 178, der Pol. cad.:

„In diesem ... muß man ... den Alt und beide Tenor im zweiten Choro bei die Orgel stellen, doch also, daß ... die Tenoristen nicht nahe beieinander stehen ...“

Die beiden Tenöre also sollen hier ähnlich getrennt werden, wie es in Nr. 40 derselben Sammlung (S. 720) unter Z. 3 noch deutlicher gesagt wird:

„Der zweite Cantus, ob er gleich in den Concertatstimmen begriffen, muß er doch etwas abwärts von dem ersten Cantu gestellt werden, damit einer vor dem andern fein unterschiedlich und vernehmlich könne vernommen werden.“

Wie aber Praetorius nicht wahllos bei der Trennung der Chorteile verfährt und naheliegende musikalische Rücksichten geltend macht, so läßt er auch die räumlichen Vorbedingungen nicht außer Acht. Die Echowirkung erscheint ihm auffälligerweise nur in den kleinen Kapellen oder Kirchen angebracht, da sie im großen Raum ihrer Wirkung verlustig gehe:

„Wenn nämlich die Stimmen oder Chori sich selbst oder aber per vices in Art eines Echo, forte & pian, stark und still respondieren, welches in Gemächern sehr lieblich und anmütig zu hören. In großen Kirchen aber will es sich so wohl nicht tun lassen, sintemal diejenigen, so nicht nahe bei den Musicis stehen, das Pian und stille Echo gar nicht oder doch fast wenig vernehmen können.“ (Sy. III, XII. Art, S. 156)

Was in Nr. 33 der Pol. cad.: Jesaja, dem Propheten ... an großartiger Wirkung durch Verteilung im Raum auf dem Papier vorgesehen ist, muß in der Praxis nicht ohne Schwierigkeiten abgegangen sein, denn die Ordinantz zur Pol. cad. sagt unter Z. 32 schon vorweg:

„Dieweil hintenan über den Text: Das Haus auch ganz voll Rauchs und Nebels war ... sechs Stimmen ... gar alleine miteinander concertieren und es in weit voneinander abgesonderten Choren etwas schwer fallen möchte, so könnte man das sub Nr. 12 in das 18 nim. Altum 5. Chori, und das sub Nr. 4 in das 20 Bassum 5. Chori, gar wohl einsetzen, und dergestalt würde Quintus Chorus voll und möchte vielleicht manchem besser gefallen, wenn die Stimmen also etwas näher zusammenkämen.“

Indirekt verrät dieses Zugeständnis an denjenigen, der Schwierigkeiten mit der getrennten Aufstellung befürchtet, wie groß die Entfernungen der „weit von einander abgesonderten Chore“ bei diesem Aufführungsprinzip gewesen sein müssen. Da es, wie MPC schon in der Vorrede zum Sy. II vom Musizieren mit unterschiedenen Chören sagt, „bisweilen nicht absqu. confusionibus“ abgegangen ist, kommt der Meister zu diesem resignierenden Vereinfachungsvorschlag. Unsere Zeit kann mit ihren gut geschulten, einsatzfreudigen Laienchören unter begeisterungsfähigen Dirigenten unbedenklich diese Aufgaben anpacken. Sie wird sie meistern!

6. Freizügigkeit und Gebundenheit bei Einrichtung und Ausführung der mehrchörigen Werke.

„Entschuldigung des Autoris, wegen der vielen Erinnerungen, so er seinen Operibus meistlich praefigieret.

Letztlich, ob mir zwar nicht unwissend, daß etliche sich nicht gefallen lassen, daß ich in meinen Operibus so viel, wie wohl nicht so gar unnötige Admonitiones und Erinnerungen ad Lectorem praefigieret: So habe ich es doch auch in diesem Opere nicht können umgangen haben und mich damit getröstet, was der fürtrefflichste und berühmteste Organist in Italia, Claudius Merulus von Correggio, welcher allerst ungefähr vor

drei Jahren mit Tode abgegangen, in einer des Herrn Hieronymi Dirutae ausgegangenem Orgel-Tabulatur-Buche vorgesetzter Praefation ad lectorem, unter andern diese aus dem Italienischen ins Deutsche gebrachte Wort setzt:

In allen Fakultäten und Künsten, darin, daß sie besondere Professiones sind und ihre von einander unterschiedene Principia und Terminos haben, pflegen oftmals etliche besondere Observationes vorzulaufen, welche denjenigen, so dieselbigen Fakultäten selbst nicht vollkommen verstehen, etwas fremd und unbekannt vorkommen. Derhalben, als ich das erste Buch meiner Französischen Gesänge, so ich von neuem in die Tabulatur abgesetzt, drucken zu lassen Gelegenheit bekommen, habe ich einem jeden alle beförderliche Nachricht geben wollen, damit man etliche Dinge, welche in denselben observiert werden müssen, desto besser einnehmen, fassen, lernen und begreifen könnte. Welche Observationes, ob sie schon gering und verächtlich anzusehen, so sind sie gleichwohl also beschaffen, daß, wer keinen eigentlichen Bericht noch Licht davon hat, meinem Gutmüthen nach in dem Schlagen meiner Cationum an denselbigen nicht ein solche vollkommene Lust, Begierde und Genügen, als wenn er sie wüßte, haben kann, etc.“ (Terpsichore: Admonitiones quaedam, 12)

Die Großzügigkeit, mit der MPC scheinbar althergebrachte Handwerksregeln behandelt und die Freizügigkeit, die dem Kapellmeister bei Einrichtung seiner Kompositionen eingeräumt ist, findet ihre Grenzen in der Gebundenheit an die leitende Idee, die dem Schaffen des Meisters zugrunde liegt: Stärkst mögliche Erfassung und seelische Beeindrukung der Hörergemeinde im Sinne der „Concio im Cantio“. Was der musikalische Führer als sicheren Weg zu diesem Ziele hin erkannt hat, das teilt er in ausführlichen Werkanweisungen dem Musiker seiner Zeit mit. Trotz der häufigen Versicherung, daß er „damit niemandem vorgeifen wolle“, legt er aber offensichtlich Wert darauf, daß seine oft weitläufigen Ausführungen gebührend in Obacht genommen werden. Schon in der Vorrede zu seinem Erstlingswerk wird darauf hingewiesen:

„Was ich sonst daneben in einem jeden Teil ad notam und in acht zu nehmen erinnert, wird ein Musikus in allen Teilen durch und durch zu observieren und sich darnach gutwillig zu richten haben.“ (MS I)

Allerdings könnte es nach Z. 4 der Nota zu MS II so scheinen, als ob diese strenge Forderung bald gemildert worden sei:

„Ob mir auch nicht zweifelt, daß mehrenteils Musici und Cantores diese meine und dergleichen ... gefertigte Concert auch ohne mein Erinnern und vielleicht besser, als ich ihnen vorschreiben mag, anzuordnen wissen werden, so hab ich doch etlichen, denen es ihrem Begehren nach zu Dienst und Gefallen geschehen, solche an sich selbst schlechte Nachrichtung nicht verweigern mögen.“

Das Vertrauen in die Selbständigkeit und den Eifer der Dirigenten scheint aber in der Folgezeit durch gegenteilige Erfahrungen schwer erschüttert worden zu sein, denn in Z. 1 der Nota zu MS VII wird ihnen eindrücklich ins Gewissen geredet:

„Dieweil der Autor vermerkt, daß die unterschiedenen Praefationes und Notae, so er dem Generalregister und publizierten 6 Teilen allerwegen vorgesetzt, von ihr vielen nicht sonderlich in acht genommen werden, und gleichwohl denen Cantoribus und Organisten, die sich seiner Composition gebrauchen wollen, der Inhalt derselben mit Fleiß zu examinieren um besserer Nachricht willen hoch vonnöten, so bittet er hiermit freundlich, dieselben nachmals fleißiger zu erwägen und observieren.“

Damit ist scheinbar, äußerlich gesehen, die Bewegungsfreiheit für den Kapellmeister recht eingeschränkt. Studiert man aber nach dem Willen des Komponisten die Einrichtungs- und Aufführungsvorschläge eingehender, so tun sich darin ungeahnte Möglichkeiten auf, die dem anregungsbereiten Musiker ein weites Feld schöpferischer Betätigung erschließen.

Die Herausarbeitung der leitenden Gesichtspunkte für die Fragen der mehrhörigen Aufführungspraxis unter Z. 1—5 in diesem Kapitel suchte neben der Aufstellung der unbedingt zu beachtenden Forderungen auch die Freiheiten anzudeuten, die dem Aufführenden innerhalb dieser unverrückbaren Grenzen gestattet sind.

Birtner hat in einer Untersuchung zur Freiheit in der Besetzungsfrage gerade zu der Praxis von M. Praetorius und H. Schütz Stellung genommen. Der grundsätzliche Erkenntnis: „Usus und Praxis einer Zeit, die Möglichkeiten des Augenblicks und des Ortes bestimmen ihre Form“ folgt der Hinweis auf die Aenderung der Sachlage bei der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert:

„Das Problem von Werk und Wiedergabe ist akut geworden, denn Praetorius faßt ja nicht bloß die Praxis und den vielfältigen Usus seiner Zeit registrierend zusammen, sondern erstrebt darüber hinaus die Normierung, die gesetzmäßige Regelung und Festlegung der Besetzungsformen. Angesichts der außerordentlich planvoll und klar angelegten Systematisierung der Besetzungsformen in verschiedene ‚Arten‘ und ‚Manieren‘, angesichts der relativ genauen Zuordnungen der Instrumental- und Vokalchöre zu bestimmten Schlüsselungen bedarf die geläufige Vorstellung vom reinen ‚Zufallsorchester der Barockzeit‘ doch wesentlicher Korrekturen.“

Nach Birtner erstrebt Praetorius die gesetzmäßige Regelung und Festlegung der Besetzungsformen, sein Wille zur genauen Fixierung seiner Intentionen als Komponist zeige sich in der unmittelbaren Bezugnahme seiner Vorschriften und Anweisungen auf seine eigenen Werke.

Tatsächlich kann die von uns mehrfach zitierte „Admonitio und Erinnerung, welcher Gestalt in meinen Polyhymnis auch andern Operibus die lateinischen und deutschen geistlichen Kirchenlieder und Konzertgesänge angeordnet und angestellt werden können“ im Sy. III, S. 134, in ihrer Gliederung nach XII Arten mit noch wieder 9 Manieren bei der III. Art den Eindruck hervorrufen, als ob hier eine „außerordentlich planvolle und klar angelegte Systematisierung der Besetzungsformen“ gegeben sei. Für die Praxis aber ändert sich sofort das Bild, wenn man nicht nur auf die Beschreibung der erwünschten Besetzungsart in den ersten beiden, sondern auch auf die Erweiterung der Form in den folgenden Arten achtet.

In der I. Art wird der Einsatz des Trompetenchores behandelt, dessen Stücke aber auch „ohne Hilfe und Zutun der Trompeter gar wohl musiziert werden können“, indem „dann ihre Sonaten und was dabei komponieret ganz ausgelassen“ oder, „da aber übrige Instrumentisten vorhanden, ... man dasselbe mit Geigen, Zinken und Posaunen dazu musizieren lassen“ kann. Die scheinbare Festlegung auf die Besetzungsart ist somit deutlich durchbrochen.

Bei der II. Art sind 4 Knaben („Puericinium“) zur Ausführung vorgesehen. Die auch hier mögliche Umbesetzung wurde schon bei der Begründung des Vorrangs der Singstimmen nachgewiesen (vgl. S. 60). Die Besetzung ist demnach mit zwei Knaben und zwei Tenören, drei Knaben und einem Tenor, oder, statt des zweiten und vierten Knaben, mit zwei Cornetten oder zwei Violinen, oder einem Cornett und einer Violine möglich. Bestehen bleibt eigentlich nur die Vierzahl der Concertatstimmen als Charakteristikum der Satzanlage, deren Besetzung aber, wie dargetan, durchaus freizügig ist.

Bei den 9 Manieren der III. Art wird die Freiheit in Bezug auf die Besetzungsfragen immer größer. Es handelt sich letztlich nur um die mit immer mehr Kräften dargestellte Grundform der 1. Manier (2 Concertatstimmen) und der 2. Manier (Zusatz der Proportion). Das sind, wie schon nachgewiesen (vgl. S. 47), nichts anderes als die Bicinen der MS IX. Einzig der Gebrauch eines Generalbassinstrumentes wird durchgängig vorausgesetzt, da sie „nach der jetzigen italienischen Manier auf etliche wenig Concertatstimmen (Voces concertatos) gerichtet“ sind.

In der 2. Manier, die bei der Proportion das Mitspielen der Instrumente vorsieht, wird schon die Erweiterung der Zweistimmigkeit zu einer Cappella gewünscht:

„Und dieser Manier könnte m. E. noch eine bessere Gratia und Anmütigkeit gegeben werden, wenn die Proportiones mit vier oder fünf Stimmen völlig gesetzt wären und also der ganze Chorus daselbst mit-einfiele.“

Die scheinbar strukturelle Erweiterung durch selbständige Bässe zu den beiden Concertatstimmen in der 3. Manier, „welche Bässe sich fast auch dergestalt wie die beiden Cantus ineinander fugieren“, wird durch den Hinweis:

„Wiewohl man auch die Bässe in Mangelung der Instrumenten gar wohl kann außen und die Diskant allein in die Orgel, Positiv, Regal oder andern Fundamentinstrumenten singen lassen“ kann,

wieder aufgehoben.

Die 4. Manier sieht neben der Orgel zur Füllung der Mittelstimmen die Begleitung durch die Capp. fidic. vor, die aber

„in kleinen Kirchen ... gar sanft und stille musizieren oder aber gar außen gelassen werden“ kann.

Der große Apparat der 6. Manier mit „zween absonderliche Chori instrumentalis“ schrumpft unter Beachtung des Schlußabsatzes über die Formen der vorher beschriebenen Manieren bis zur kleinsten Besetzung durch zwei Concertatstimmen in der 1. Manier zusammen:

„Oder, wenn so viel Instrumenta, die beide Choros damit zu bestellen, nicht vorhanden, so könnte man zu dem einen Choro die Theorben und Lauten etc. ganz alleine, zum andern aber vier Ornament-Instrumenta von Geigen oder blasenden Instrumenten adhibieren, oder den Lauten-Chor außenlassen, und zu einem Chor alleine die vorgesagte Instrumenta, beim andern Chor aber ganz keine, sondern allein die Orgel oder Regal gebrauchen, oder aber aus beiden einen einzigen Chorum, gleich als eine Cappellam Fidiciniam, extrahieren und zusammenschreiben und durch und durch zugleich mitfortgehen lassen. Oder es könnte in einem jeden Choro Instrumentali nur der Cantus und Bassus zu den Vocal-Stimmen, gleichsam

der Antonius Burlinus in seiner Riviera Fiorita in acht genommen, adhibieret: Oder aber die Instrumentales Chori gar außen, und die Concertat-Stimmen allein in die Orgel oder Regalia, wie in der ersten Manier angezeigt worden, gesungen und musizieret werden.“

Die 9. Manier bringt überhaupt keine neue Besetzungsart, sondern begreift vielerlei Möglichkeiten in sich:

„Zu dem: Nu komm der Heiden Heiland, ... und andern mehr, welches die 9. Manier ist, sind allerlei, als nämlich die 1., 2., 3., 4., 5., und 6. Manier der III. Art, auch die andere, V., VI., VII., VIII. Art daneben begriffen, wie ein jeder, der dieselbe sehen und hören wird, leicht erkennen und vernehmen kann.“

Bei den weiteren „Arten“ handelt es sich in der V. und VI. um die Erweiterung der Form: Einfügung der Ripieni und Sinfonien, die aber, wie wir aus den Werkanweisungen wissen, nach Gelegenheit des Ortes oder der Instrumentisten hinzugefügt oder ausgelassen werden können.

Sind in der VII. Art zu einer Einzelstimme kontrapunktierende Instrumente geführt und gefordert, so schränkt die IX. Art mit dem ausdrücklichen Hinweis: „Nach der VII. Art gesetzt“ die Ausführung auf die Begleitung durch „eine Theorba ... Regal, Clavicymbel, Laute, Positiv oder Orgel ... ganz allein“ ein.

Die XII. Art berührt die Besetzungsfrage überhaupt nicht, weil „nämlich die Stimmen oder Chori sich selbst oder aber per vices in Art eines Echo, forte und piano, stark und still respondieren.“

Wohin auch der Musiker blickt, in die entsprechenden Kapitel des Sy. III oder in die Werkanweisungen selbst, überall steht er vor neuen Möglichkeiten und — Aufgaben. Diese ihm deutlich zu machen, sein Verantwortungsbewußtsein zu schärfen, die Voraussetzungen abzuwägen, den sinnvollen Einsatz der vorhandenen Mittel zu überlegen und danach die Wahl und die Einrichtung des Stückes zu treffen, ist zweifellos der Anlaß, zur Beachtung der Ausführungsanweisungen immer wieder zu ermahnen. Das geht deutlich aus verschiedenen Hinweisen in den beiden Gruppen der Mehrchörigkeit hervor:

„Im 33. ... 159. und anderen mehr hat der Autor dabei notiert, daß etliche Verse Sola voce, nur mit einer oder mehr Menschen Stimmen, etliche aber Pleno Choro, Vocibus, Instrumentis & Organo mit vollem Haufen können musizieret werden. Doch hiermit niemand vorgegriffen, denn es einer also, oder seinem eigenen Gefallen nach anders und wie es ihm gut deucht, kann anordnen; nachdem er mit Cantores, Instrumentisten und Organisten versehen ist.“ (MS V)

Spricht aus der hier zugestandenen Freiheit zur Vereinfachung der Besetzung die Rücksichtnahme auf die Zahl der Ausführenden, so wird in der Ordinantz, Z. 31 der Pol. cad., auf ein anderes wesentliches Moment: die Bereitschaft und das Können der Sänger verwiesen:

„Ich mache mir aber die Gedanken, daß meine im Tomo-Tertio generales (d. i. das Sy. III) und diese allhier bei einem jeden Konzert speciales andedeuteten Observationes etlichen Musicis, welche noch z. Z. von der neuen und innerhalb 6 oder 7 Jahren sowohl in Deutschland als in Italia

sehr hoch gestiegenen Musik-Kunst ... keinen Gustum haben, sehr fremd und sonderlich im Anfang gar mühsam vorkommen werden. Wenn einer aber sich nur ein wenig bemühen und unverdrossen solche Notas und Admonitiones mit Fleiß erwägen, auch den Sachen ein wenig weiter selbst nachdenken will, wird ihm solches hernach keine Mühe oder Ungemach, sondern vielmehr eine Lust und Liebe bringen, sonderlich, wenn er mit guten Knaben, die auch Lust und Liebe zu solcher Musik tragen, versehen ist. ...“

Rückblickend auf die Erläuterung der „Arten“ und „Manieren“ stehen wir vor der für unsere Aufführungspraxis ungewöhnlichen Tatsache, daß dem Kapellmeister Freizügigkeit gegenüber dem Werk des Komponisten in Bezug auf die Satzanlage, die Art der Besetzung und die Form in weitestem Maße eingeräumt ist. Mißbrauch und Willkür aber sind in der Handhabung dieser Freiheiten nur dann ausgeschlossen, wenn die Gebundenheit an die Voraussetzungen erkannt und sorgfältig beachtet wird, die einzig und allein einen Eingriff in die res facta rechtfertigen: Rücksichtnahme auf die Zahl und das Können der Ausführenden, auf die Aufnahmefähigkeit und Teilnahmereitschaft der Hörer und auf die Gegebenheiten von Zeit und Ort der jeweiligen Darbietung. Für unsere Aufführungsgepflogenheiten heißt das: nicht ein an sich großes Kunstwerk verspricht, selbst bei bester Ausführung, zu jeder Zeit, an jedem Orte und vor jedem Hörerkreis die tiefste Wirkung auszulösen, sondern das mit Rücksicht auf die genannten Faktoren ausgewählte und eingerichtete Werk.

Daß für die Praxis bei H. Schütz die Voraussetzungen in der Behandlung der Besetzungsfrage andere sind, wurde mit dem Blick auf die verschiedene Einstellung der Meister zu ihrer Kompositionstätigkeit schon begründet (vgl. S. 30). Für sein, dem Gemeindeliede fernstehendes Schaffen, kann in Fragen der Besetzung weit eher der Meinung Birtners beigeppflichtet werden, der die Entschuldigung des Meisters in der Vorrede zum 3. Teil der „Symphoniae sacrae“⁵² wegen der Mitteilung seiner, „als des Autoris Meinung“, weil sonst ein „vacierendes Blatt“ verblieben wäre, als ironische Floskel deutet. Doch muß Birtner auch für Schütz eine Einschränkung bezügl. der engen Bindung an vom Komponisten festgelegte Besetzungsformen zugeben:

„So eindeutig im Grundsätzlichen Schütz die bindende Kraft an des ‚Autoris Meinung‘ in diesen Fragen zu erkennen gibt, so vorsichtig verhält er sich in seinem Bestreben, die Tradition umzulenken und die aus der bisherigen Praxis abgeleiteten Rechte des ausübenden Musikers zu beschränken. Die Grenzen der Wahlfreiheit sind daher auch von Schütz nur sehr ungenau umschrieben, da er schließlich und endlich doch immer wieder an die Urteilsfähigkeit der ‚verständigen und erfahrenen Musici‘ appelliert.“

Zu den Freizügigkeiten gegenüber der Einrichtung der Kompositionen, die im Vorangehenden beleuchtet wurden, gehört als eine der wesentlichsten die Kunst des „Zusammenziehens“, d. h. der Verminderung der Stimmenzahl im Satz und in der Besetzung. Für die erste Gruppe der Mehrchörigkeit bis zur U kommt sie nicht in Frage. Zwar konnten, wie erinnerlich, Singstimmen durch Instrumente, ein Chor unter

⁵² GA. X, S. 5.

Beibehaltung nur einer Singstimme überhaupt von der Orgel allein übernommen werden, die Zahl der Chöre und der Stimmen blieb aber wegen der polyphonen Anlage unangetastet. Die damals von vielen Seiten geforderte Vereinfachung dieser Gruppe hat MPC selbst vom 5. Teile der MS ab vorgenommen und darüber hinaus immer wieder neue Bearbeitungen, allerdings nicht mehrchörig, angekündigt, bis schließlich in der U das Lehrbuch für die einfachste Form der variatio per choros vorgelegt wurde. In diesem Sinne läßt er sich programmatisch in der Nota I zur MS V aus:

„Dieweil etliche dem Autori Musarum Sioniar. vorwerfen, es wären die Psalmen in den vorigen 4 Teilen gar zu lang und weitläufig ausgeführt, so wolle hierauf der günstige Liebhaber dieser Musar. Sioniar. gutherzig berichtet sein, daß solches darum geschehen, damit man dieselben ... nicht eben allezeit im Anfang der angehenden Versammlung, da man die Psalmen mit der Gemeinde zu singen pfl eget, sondern nächst vor oder nach der Predigt anstatt lateinischer Motetten und Konzerte musizieren könne. Und weil der Autor nicht vermeinet, daß etlichen diese Komposition wegen genauer Observierung des Chorals und der Fugen etwa schwer vorkommen sollte, so hat er, nachdem die acht Teile seiner Musar. S. allbereit ... absolviert und nur am Drucken mangelt, allbereit angefangen, etliche der gemeinsten Psalmen herauszuziehen und auf eine leichtere Art per Choros zu singen ... im 9. Teil am Tag zu geben.“

Da die Bicinien und Tricinien des 9. Teiles aber kaum diese erleichterte Form des per choros-Singens darstellen, vielmehr in MS IX, Nota VI (vgl. S. 10), noch wieder 5 verschiedene Arten der Neubearbeitung angekündigt werden, aber nur so, „als wenn sie per choros gesetzt wären“, erscheint es nicht ausgeschlossen, daß die U sogar die Einlösung des Versprechens auf die erleichterte und vereinfachte Form der Mehrchörigkeit darstellt.

Die Möglichkeit des „Zusammenziehens“ der Stimmen ist erst mit dem Augenblick gegeben, in dem mit der Einführung des Generalbaß (Aussetzung in der Capp. fidic., deren Teilung in verschiedene Instrumentalchöre, Herausziehung der Cappellae sowohl aus den Concertat-chören als aus dem G.B.) die Erweiterungsmöglichkeit (vgl. 1.—9. Manier der III. Art), zumeist vom Komponisten in den Pol. fertig ausge- arbeitet, vorliegt.

Ein deutliches Bild, wie in diesem Falle beim Zusammenziehen zu ver- fahren ist, gibt u. a. die Anweisung zu Nr. 32 der Pol. cad. (S. 505 ff.), die wir an Hand des Partiturbildes betrachten. (Anmerkungen = A):

„Dieses: Gelobet seist du, Jesu Christ ... hab ich anfangs auf 6 Chor gerichtet gehabt, weil es aber etwas weitläufig also anzustellen, auch nicht allzeit vier Knaben gleicher Qualität vorhanden sind, habe ich den 2. und 6. Chor zusammengezogen und beide Diskant in einen gebracht.“

A: Deshalb erscheint der 2. Chor (vocales) (im 1. Teil nur für Diskant und Baß gesetzt) nicht nur in den Ripieni, sondern auch im 2. und 3. Teil 4-stimmig, zusätzlich Baß aus Chor 5.

„Wenn aber noch über dies an etlichen Orten zur Besetzung des 3., 4. und 5. Chors an Instrumentisten Mangel vorfallen möchte, so kann entweder 1.) der 5. Chor mit Vokalistin und Cantoribus bestellt oder gar außen gelassen werden, doch daß der Bassus instrumentalis des 5. Chorus und 2. Bassus des andern Chors zusammen in einen geschrieben werden. Aber alsdann muß beim Chor neben den Lauten auch ein Regal, oder Positiv, oder die Orgel zugleich mitgeschlagen werden.“

A: Die Notwendigkeit, bei Auslassung von Chor 5 dessen Baß dem 2. Chor hinzuzufügen, ergibt sich aus der Tatsache, daß im 2. Teil stellungsweise der Tenor aus Chor 2 ganz allein (ohne Baß) singt und bei Wegfall des dazugesetzten Chores 5 ohne Fundament musizieren würde. Deshalb auch die Forderung des Akkordinstrumentes (Regal, Orgel).

2.) „Oder man kann den 3. und 5., oder den 3. und 4. Chor zusammen in einen bringen und gleich eine Cappellam Fidicinum daraus machen, welches einem fleißigen Cantor oder Organisten gar leicht zu tun. Und kann man, wenn der 3. und 4. Chor zusammengebracht werden, unterschiedene Instrumente, also daß man bisweilen damit um- und abwechselt, dazu brauchen ... , dieweil der 4. Chor mehr in die Tiefe kommt als der 3.“

A: Chor 3, de Viole, ist 4-st. in der Art des gemischten Chores — die Bezeichnung „Viola“ (vom Herausgeber?) für alle 3 Unterstimmen ist zumindest für den Baß irreführend, da die Stimme dauernd das c unterschreitet — Chor 4, de Tromboni, 4-st., dem Männerchor entsprechend angelegt. Beim Zusammenziehen zu einer 4- oder 5-stimmigen Cappella würde auf den Fortfall von Verdoppelungen zu achten sein, so daß etwa Cantus I und II aus Chor 3, Tenor II aus Chor 4 und Baß aus Chor 3 und 4 verbleiben. Leichter gestaltet sich das Zusammenziehen von Chor 3 und 5, da beide in gleicher Stimmlage stehen und im Ripieno vielfach in allen Stimmführungen übereinstimmen, nur daß der Alt aus Chor 3 zuweilen als Cant in Chor 5 erscheint und die Mittelstimmen abweichend voneinander Durchgangsnoten aufweisen.

3.) „So können auch im 3. Chor die Mittelpartien außen gelassen und allein der Baß mit dem Fagott musiziert werden, doch daß der 5. Chor mit 4 Geigen und mit eingemengten Flöten dabei bestimmt sei.“

A: Hier wird der Baß nur allein erwähnt, weil der Cant als Concertatstimme sowieso besetzt sein muß. Zum Wegfall der Mittelstimmen vgl. den Nachweis der Uebereinstimmung mit Chor 5 unter 2.) A.

4.) „Sofern zum 2. Chor Lauten und zum 5. Chor Instrumente vorhanden, so ist nicht nötig, daß der 2. Baß desselben andern Chores zugleich mitmusiziert werde, es sei denn, daß Instrumente übrig seien.“

A: Vgl. 1.) A. Das Vorhandensein eines Fundamentinstrumentes verhindert, daß die Einzelstimme in Chor 2 „gar zu bloß“ geht.

5.) „Der $\left\{ \begin{smallmatrix} 3. \\ 5. \\ 4. \end{smallmatrix} \right\}$ Chor ist gleichsam eine Capp. Instr. zum $\left\{ \begin{smallmatrix} 1. \\ 2. \\ 1. \text{ u. } 2. \end{smallmatrix} \right\}$ Chor.“

A: Die Zuordnung der Instrumentalchöre als Cappellae zu den beiden Vokalchören kann besonders am 2. Teil (4. Vers, S. 516 ff) studiert werden, wo zu den alternierenden Einzelstimmen aus Chor 1 und 2 die entsprechenden Instrumentalchöre 3 und 5 hinzutreten, allerdings mehr im Sinne des G.B. = Capp. fidic. als der klingerweiternden Cappella im Ripieno. Im 5. Vers des 3. Teiles wird dem sich zur Vollstimmigkeit entfaltenden Chor 2 der tiefe Instrumentalchor Nr. 4 zugeordnet.

6.) „So kann auch, wenn ja drei Tenoristen nicht vorhanden, der Tenor 2. Chori und Cantus 4. Chori in einen Tenor zusammengebracht und von einer einzigen Person verrichtet werden.“

A: Der Cant des tiefen 4. Chores ist ein Tenor, der als Vokalstimme (vgl. 7.) A. besetzt werden muß. Wenn die Zusammenziehung mit dem Tenor aus Chor 2 trotz unterschiedlicher Stimmführung nicht schwierig erscheint (der Ausfall in einem der beiden Chöre ist bei dem 19-st. Zusammenklang durchaus zu rechtfertigen), so ergeben sich doch weiterhin ernste Unzuträglichkeiten. Am Ende der 4. Strophe

z. B. bedeutet es geradezu einen Verzicht auf die Feinheit der Stimmführung, da hier die 3 Tenoristen in der Folge: 1., 4. und 2. Chor kurz nacheinander imitierend mit dem „Kyrie“ einsetzen. Die Besetzung der Tenorstimmen aus Chor 2 und 4 mit nur einem Sänger bedeutet einen glatten Verzicht auf diese Wirkung.

7.) „Letztlich, so kann der 5. Chorus instrumentalis wie auch die andern Instrumente, wenn die nicht vorhanden sind, ganz ausgelassen werden. Aber alsdann muß man die Concertat- oder Vocal-Stimmen, denen die Instrumente abgenommen worden, hart bei und neben die Orgel oder Regal stellen, damit dieselben Voces humanae nahe beim Fundament und nicht gar zu bloß einhergehen und befunden werden.“

A: Zu dem Cant und Tenor von Chor 1, Cant, Alt, Tenor und Baß aus Chor 2 als Concertatstimmen treten als notwendig für das Alternieren und für concertierende Aufgaben in den einzelnen Strophen der Cant aus Chor 3 und Tenor aus Chor 4 hinzu. Letzterer kann in Strophe 2 (Teil I, S. 508) gut durch den Tenor aus Chor 2 oder 1 übernommen werden, da beide Chöre in dieser Strophe pausieren. Für die Aufstellung ist zu beachten, ob für die übrig bleibenden Einzelstimmen als unterschiedliche Chöre je ein Fundamentinstrument zur Verfügung steht oder nicht. Im ersteren Falle kann, wie wir aus der Anweisung zum Puer. wissen, die Verteilung im Raum beibehalten werden, auch wenn die Ornamentinstrumente fehlen, andernfalls stehen die Vokalstimmen aus Chor 3 und 4 rechts und links, also auch chormäßig getrennt, neben der Orgel.

8.) „In Octavo ist der Bassus 2, secundi chori, zum Instrument als ein Fagott, Posaun oder Baßgeigen geordnet, doch also, daß der Text, so mit deutscher Schrift unterlegt und gedruckt, gesungen, der mit lateinischer Cursiv mit dem Fagott oder Posaun, der aber mit lateinischer Antiqua in den Ripieni zugleich mit dem Instrument musiziert und auch gesungen werden. In Mangelung der Instrumente kann er durch und durch gesungen werden.“

A: Neben der Vielheit der Besetzungsart im Baß tritt auch hier, wie in der gesamten Anweisung, der Vorrang der Vokalstimmen vor den Instrumenten deutlichst in Erscheinung.

Ueber das hier beschriebene „Zusammenziehen“ hinaus könnte nach Maßgabe der schon bekannten weiteren Möglichkeiten eine noch stärkere Vereinfachung des Stückes vorgenommen werden. Nach dem Verfahren von Z. 7 bleiben, das oder die Fundamentinstrumente nicht eingerechnet, zur Besetzung 9 Vokalstimmen notwendig: 3 Cant in Chor I, II, III, 1 Alt in Chor II, 3 Tenöre in Chor I, II, IV und 2 Bässe in Chor I und II. Entsprechend der Anweisung unter 6.: Zusammenziehung der Tenorstimmen in Chor II und IV zu einer, würde sich die Zahl auf 8 verringern, ja sie könnte sogar auf 4 bei je einer Singstimme in jedem Chor reduziert werden, etwa so: 2 Cant in Chor I und III, 2 Tenöre in Chor II und IV bzw. 1 Alt in Chor II und 1 Tenor in Chor IV. Voraussetzung bleibt, daß genügend Fundamentinstrumente vorhanden sind, daß deren Spieler ihre Stimmen in die Partitur absetzen und das Alternieren innerhalb ihres Chores durch Register- bzw. Manualwechsel hervorzuheben vermögen, daß die Tenorstimme im 4. Vers (Chor I) vom Cant übernommen wird und, was Praetorius immer bei den bekannten Melodien voraussetzt, daß die Zuhörer in Andacht innerlich mitsingen.

Zu einer so einschneidenden Maßnahme darf sich der Leiter aber nur dann entschließen, wenn die soeben aufgezeigten Voraussetzungen

restlos zu erfüllen sind und er die Gewißheit hat, daß durch die Uebertragung der Stimmen an andere Chöre keine „Confusionibus“ entstehen. Wo nach Lage der Verhältnisse diese Anforderungen nicht zu erfüllen sind, hat er auf einen einfacheren Satz in den anderen Werken zurückzugreifen.

MPC weist aber selbst auf eine so radikale Beschneidung seiner Stücke in der Ordinantz zur Pol. cad. hin:

„Wenn aber fürs fünfte keine Instrumente vorhanden, so können die Stimmen in den Choris instrumentalibus, da der Text untergesetzt befunden wird, humana voce ... gesungen, und wo kein Text vorhanden, derselbe von einem Musico darunter geschrieben werden. Wo auch viel Chori instrumentales, also, daß man sie alle mit Instrumenten nicht bestellen kann, so sind dieselben alle gar wohl und leichtlich in einen Chor zusammen zu bringen, daß gleichsam eine Cappella fidicinia draus werde. Dergestalt könnte man in allen Konzerten, so auf viel Chor gerichtet sind, einen General-Chor, mit 4 oder 5 Instrumenten zu gebrauchen, aus allen Chören herausziehen und eine Cappellam fidiciniam oder tubiciniam draus machen, welche durch und durch zugleich mit fortgeht, und die eine oder zween Principal Vocal-Stimmen aus jedem Chor dazu singen lassen.“

Tritt in diesen Anweisungen die Freizügigkeit gegenüber dem Klangbild hervor, so sind auf der anderen Seite ähnliche Freiheiten der Form gegenüber gestattet. Wir erinnern uns der Empfehlung von MPC, schwieriger auszuführende Teile (z. B. die 2. und 3. Str. in: Wir gläuben all ... vgl. S. 57, Z. 1 und 2) auszulassen und dafür den Gemeindegesang oder eine Einzelstimme zur Orgel einzusetzen, bzw. Strophen aus reich figurierten Teilen den einfacher gesetzten zu unterlegen.

In diesem Zusammenhang ist noch der Einfügung von Sinfonien, Ritornellen, Ripieni und der Teilung zu langer Stücke zu gedenken. Wiederum treten diese Möglichkeiten besonders in der 2. Gruppe der Mehrchörigkeit auf. Die Ordinantz zur Pol. cad. widmet der Erweiterung der Form durch den Zusatz von Instrumentalstücken eine besondere Anweisung:

„Demnach ich auch fürs zehnte bei allen diesen Concert-Gesängen die dazu gehörigen Sinfonias und Ritornelle nicht allzeit mit einmengen wollen, so kann ein jeder nach seinem Gefallen aus meiner Melpomene oder Polyhymnia instrumental, auf jedem clavem per omnes Modos seu Tonos, sowohl b molles & b dueros, mit 2, 3, 4, 5, 6 und 8 Stimmen, nachdem er mit Instrumentisten versehen, heraussuchen und im Anfang, Mittel und Ende des Konzertgesangs, nachdem er Zeit übrig hat und es ihm gut deucht, musizieren lassen. Oder man kann aus anderen Autoren, die ... jetzt überhäufig ans Licht kommen, die allerbesten Paduanen, Galliarden, Mascheraden, Canzonen, Sarabanden, Couranten, Volten und dergleichen, oder aus meinen Toccaten à 5, so mit dem Namen Thalia intitulieret und einem oder den andern zum besten gefallen möchten, selbst herauslesen und sich jetzt angedeutetermaßen zunutz machen.“

Die uns gewohnte thematische Bindung im Vor- und Zwischenspiel wird auch bei den von MPC eingefügten Instrumentalsätzen selten gewahrt, dagegen werden sogar Tanzformen zur Einfügung nochmals empfohlen:

„Es kann aber in dieser Art anstatt der Symphony gar wohl ein feiner, lieblicher Pavan, Mascherade, Ballet oder ander artig, sehnlich und anmütig, doch gar kurzen Madrigal, das nicht sehr bloß, sondern meistens

vollstimmig, und anstatt des Ritornello ein Galliard, Saltarella, Courant, Volta oder dergleichen lustig Canzonette, doch nicht so gar lang, genommen und gebraucht werden. Wie ich dann befinde, daß es etlichen gar wohl gefallen.“

Wenn uns auch die *Contrafacta* zu Isaacs „Innsbrucklied“, zu Haslars „Mein Gemüt ist mir verwirret...“ u. a., sowie die Verwendung ursprgl. für weltliche Gelegenheiten komponierter Stücke, z. B. in Bachs Weihnachts-Oratorium, geläufig sind, so überrascht doch der Vermischungsvorschlag von weltlichen Tanzsätzen mit geistlicher, insbesondere liturgisch gerichteter Musik. Daß in Wirklichkeit damals aber gar kein Gegensatz zwischen beiden Bereichen bestand, wie wir ihn in moderner Musik mit Recht feststellen und etwa in der musikalischen Praxis der Heilsarmee ablehnten, ist im Zuge der musikalischen Erneuerungsbewegung oft ausgesprochen und durch G. Becking vom „Musikalischen Rhythmus als Erkenntnisquelle“ her aufgedeckt worden. Becking verweist auf die Einheit des Schaffensimpulses für alle Bereiche der Musik, wir nennen ihn das innere Leitmotiv an Stelle der äußeren thematischen Bindung, als „etwas ‚von oben‘ Gegebenes schlechthin“:

„Göttliche Kraft strömt überindividuell und in der Vereinzelung nicht völlig erfassbar als allgemeines Agens in ihre Musik und bleibt allgegenwärtig in ihr. ... Der ganze deutsche Barock musiziert in dieser Anschauung, Gott offenbart sich in der Musik. In ihrer Ausübung erfährt man die Gnade, seinen Geist lebendig zu empfangen.“

In den gleichartigen, von der Rhythmik und „unablässig strömenden Dynamik“ ausgelösten Schlagbewegungen erkennt B., daß sowohl

„das Lustig-bewegte, Tanzmäßige (Beispiel von Melchior Frank) ... nicht auf übermütig hingeschleuderten rhythmischen Impulsen, sondern in einer allgemeinen freudig-erhobenen Beschwingtheit“ beruht, wie auch sein Gegenbeispiel, die „feierlich getragene“ Symphonie von H. Schütz zu den 7 Kreuzesworten „keinen Beginn und kein Ende (hat) ... ,individuellen Schöpfergelüsten keinen Angriffspunkt (bietet) und gelassen sub specie aeterni (schwingt).“ ...

„Wenn wir begreifen, daß für den Musiker des deutschen Barock rhythmische Bewegung, auch im Tanz, nicht Erweis autonomen Schöpfer-tums bedeutet, sondern Teilnahme an der allgegenwärtigen göttlichen Kraft“ ...

so räumen wir mit dieser Einsicht nicht nur die Bedenken für die damalige Praxis aus dem Wege, sondern erschließen uns auch das Verständnis für die ähnlich freizügige Werkgestaltung in der Gegenwart. Die theoretisch von W. Ehmann für die musikalische Fei-ergestaltung (vgl. S. 195) empfohlene Zusammenstellung einer Feierkantate aus den vorhandenen Mitteln unter Benutzung der gekannten Bekenntnislieder und deren praktische Durchführung in kleineren und größeren Werken (vgl. Kap. III) läßt deshalb nicht das Gefühl eines stilistischen Bruches aufkommen, weil sämtliche miteinander verbundenen Weisen einheitlicher Ausdruck des von der Bewegung entfachten einen Sinnes und inneren Hochgefühls sind, von dem sich die verschiedenen Komponisten getragen und zum Ausdruck gedrängt fühlen.

Welche äußeren Gründe weiterhin die Einfügung derartiger Instrumentalstücke wünschenswert erscheinen ließen, wird bei dem Einsatz des Trompetenchores, um dessentwillen „Repetitiones“ und „Digressiones“

den Stücken eingefügt seien, von MPC bei der I. Art, Sy. III, S. 135, erwähnt. Hier wird zugleich die Gebundenheit des Kapellmeisters an die Rücksichtnahme auf die Ausführenden bemerkbar.

Bilden Sinfonien und Ritornelle die instrumentalen Zusätze, die scheinbar unorganisch den Stücken eingegliedert werden, so stellen die Ripieni (vgl. S. 141/42) die vokal und instrumentalen Einfügungen dar, die weit eher organisch wirken, weil sie als *Sententia emphatica* die textliche Seite des Gesanges unterstreichen und überhöhen. MPC führt bei der V. Art in Sy. III, S. 148/49, nach den Textbeispielen, die ihm in Werken anderer Meister Vorbild waren, eine eigene Reihe von Textworten als Vorschlag an, in der die enge Textbezogenheit der Ripieni auf das eigentliche Stück klar hervortritt:

„Puer. natus; Rit.: Singet, jubilieret, triumphieret, dankt dem Herrn. — Nu komm der Heiden Heiland; Rit.: Lob sei Gott dem Vater, u. a. m.“

Daß auch ein einfaches Halleluja als *Sententia* im Ripieno genügt, ist bereits bekannt (vgl. S. 143/44).

Die Besetzung ist nicht auf Singstimmen mit Instrumenten festgelegt, obwohl MPC in seiner Deutung des Ripieno auf das „Pleno..., Voces und Instrumentas in allen Chören zugleich“ (Sy. III, S. 86) hinzielt.

Sein Wille, mit dem Ripieno eine Steigerung und Variation im Werk zu schaffen, läßt ihn auch hier Abstriche gut heißen. So können auch die Vokalstimmen allein im Ripieno eingesetzt werden:

„Und daher hab ich noch auf eine andere Art, die Halleluja durch alle Tonos zu setzen, vor mich genommen, welche in *Polyhymnia Exercitatrix* zu finden; damit man dieselben zwischen den alten gebräuchlichen Motetten mit einmengen und als ein Intermedium mit zween oder drei Knaben dazwischen singen lassen könne. Wie ich dann zum Exempel in etlichen der alten schönen herrlichen Motetten als: *Jam non dicam; Sancta Trinitas ab 8 Dominici Phinot* und andere *Orlandi Motetten* die Hallel. als dazwischen gesetzt und in meiner *Pol. IX*, geliebtes Gott, werden zu finden sein. In meinem: *Christ fuhr gen Himmel etc.* und: *Veni sancte spiritus etc.* (Komm heiliger Geist etc.) kann man bisweilen die *Cappellam Fidecium* zwischen den Ripieni oder Halleluja außen lassen, und die 3 Concertatstimmen allein singen, *pro variatione & libitu...*“
(Sy. III, S. 151)

Vor allem ist in diesem Zugeständnis noch die Tatsache bemerkenswert, daß MPC mit derselben Großzügigkeit, die er anderen in der Einfügung der Ripieni bei seinen Werken zugesteht, auch selbst verföhrt, indem er des „Orlandi Motetten“ in dieser Art erweitert.

Zu der Freizügigkeit gegenüber der vorliegenden Form der Komposition gehört auch die Teilung der Stücke und ihre Ausführung zu verschiedenen Zeiten. Bei der Begründung und Empfehlung dieser Notwendigkeit wird zugleich die Gebundenheit an Ort und Zeit der Wiedergabe deutlich, die uns neben der Abhängigkeit von den Ausführenden und Aufnehmenden nunmehr zu beschäftigen hat. Die allgemeine Vorbemerkung zu dieser Maßnahme lautet in der *Ordinanz* der *Pol. cad.* unter 21:

„In den Concert-Gesängen, so ziemlich lang und über 100 Tempora begreifen..., kann man es füglich also anordnen, daß man entweder die Sinfonien und Ritornelle alle oder etliche davon ausläßt, oder daß man den ersten Teil des Morgens in der Kirchen nach der Epistel, den andern

Teil nach dem Evangelio, den dritten Teil nach der Predigt; oder aber den ganzen Gesang in der Vesper anstatt des Magnificats, oder den ersten Teil vor der Vesper-Predigt, den andern und folgende Teile nach der Predigt musizieren.“

Bei den Stücken der Pol. wird im besonderen noch darauf verwiesen, z. B. in Nr. 17 der Pol. cad. S. 141, Z. 3, wo die Dauer von „113 Tempora und also bald auf eine Viertelstunde“ schon als zu lang empfunden wird.

Ueber den Zweck und die Notwendigkeit der Zeitangabe unterrichtet, unter Umrechnung der Tempora auf die uns gewohnte Zeitbestimmung, Sy. III, S. 66:

„Allhier will ich auch dieses erinnern, daß ich in den Generalbässen allzeit am Ende eines jeden verzeichnet habe, wieviel Tempora ein jeder Gesang, auch ein jeder Teil oder pars Cantionis in sich halte. Denn weil ich notwendig observieren müssen, wieviel Tempora, wenn man einen rechten mittelmäßigen Takt hält, in einer Viertelstunde musiziert werden können; als nämlich:

80	} tempora in einer	halben	} Viertelstunde
160		ganzen	
320		halben	} Stunde
640		ganzen	

So kann man sich desto besser danach richten, wie lang derselbe Gesang oder Concert sich erstrecken möchte, damit die Predigt nicht remoriert, sondern zu rechter Zeit angefangen, auch die andern Kirchen Zeremonien daneben verrichtet werden können.“

Damit wird ein Uebel erkannt und unbedenklich an der Wurzel angepackt, an dem auch heut noch viele Chordarbietungen und Kantatenaufführungen leiden. Man vergißt bei dem endlosen Vortrag zahlreicher Strophen ganz und gar, daß durch die zumeist eintretende Langeweile der schönste Gesang und der beste Satz an dem Hörer wirkungslos vorübergeht, wie auch der Leiter einer Kantaten- oder Oratorienaufführung es sich noch immer vom formkundigen Kritiker ankreiden lassen muß, daß er in der weitläufigen da capo-Arie vor dem erneuten Einsatz der Singstimme schließt. Daß aber das Lob formgetreuer Wiedergabe mit der Ermüdung und Teilnahmelosigkeit selbst gutwilliger Hörer nach 2 Stunden Darbietung erkaufte wird, entgeht meist dem partiturlesenden Beurteiler, während eine so sinnvoll gekürzte Wiedergabe des Weihnachtsoratoriums von Bach die Hörer bis zum letzten Takt in ungeschmälerter Spannung hielt (Bad Homburg 1932).

Aber nicht nur die Länge an sich rechtfertigt eine Teilung oder Auslassung einzelner Stücke (vgl. Z. 2 zu Nr. 2 des Puer.: Wiederholung des deutschen Textes zum „Nunc angelorum“ außen lassen, „damit es nicht zu lang werde“), sondern auch die Erfordernisse des Predigttextes können Umstellungen und Auslassungen rechtfertigen. Darauf verweist Z. 2 der Anweisung zu „Vater unser im Himmelreich“ (Pol. cad. Nr. 30, S. 433):

„Dieweil es auch sehr lang und sich in die 320 Tempora ... erstrecken tut, welches gleich einer halben Stunde Werk ist, so kann man ... auch bisweilen nur den 1. Vers oder 1. Teil allein musizieren und die folgenden choraliter hinausführen; oder auch einen von den andern Teilen, bevorab den 4. Teil, allein musizieren, nachdem es der Textus Concionis und die Zeit mitbringen tut.“

Neben den sachlichen Belangen werden aber auch die des persönlichen Geschmacks und des Könnens berücksichtigt. Davon zeugt Z.1 der Anweisung zu Nr.40 der Pol.cad., S.720:

„Dieweil dieses deutsche Magnificat ... sehr lang, von 262 Temporibus, das sich bald auf eine halbe Stunde verlaufen möchte, so kann man die Sinfonien und Ritornelle, auch wohl nach Gelegenheit etliche Verse auslassen. ... sonderlich, wenn etwa das: Er stößet die Gewaltigen ... oder andere Verse zu schwer sein oder einem oder dem andern nicht gefallen wollte ...“

Der Musiker, der an die Aufführung eines mehrhörigen Werkes herangeht, merkt bald, daß die scheinbar weitherzige Freiheit gegenüber der Komposition mit viel ernsteren, außermusikalischen Pflichten erkaufte wird. Er hat, wenn er als Pultvirtuose vor seinen großen Apparat tritt und sich allein um die fehlerlose Wiedergabe bemüht, nicht das Beste getan, sondern erst dann seine Aufgabe erfüllt, wenn er sich um die sinnvolle Eingliederung des Stückes in die Feier gekümmert, die Aufnahmefähigkeit und Teilnahmebereitschaft der Hörer erwogen und schließlich das Leistungsvermögen seiner Musikerschaft berücksichtigt hat. Wo diese Faktoren nicht auf einander abgestimmt sind und ein Glied in der Kette fehlt, muß die erwartete Wirkung des Stückes ausbleiben.

Deshalb wird es dem Kenner der Wirklichkeit im Alltag der Praxis kein mitleidiges Lächeln entlocken, wenn er scheinbar auch recht äußerliche Begründungen für die Einfügung der Sinfonien, Ritornelle und Ripieni bei MPC liest:

„Ritornello, Repititio: wenn eine sonderbare Harmonie ... eingeschoben und dazwischen musiziert wird, damit die andern Musici vocales unterdes respirieren können.“

(Ordinantz 13 zur Pol. cad.)

„Und damit es auch den Concertatstimmen nicht zu schwer noch zu viel werde, alles also nacheinander absque intermissione zu singen, so können sie das 1. und 3. Ripieno außen und dieselben nur allein in pleno choro musizieren lassen, welches dann allererst ein recht Ritornello und auch eine sonderliche Variation geben wird ...“

Dieselbe Rücksichtnahme, die hier bei den Vokalistinnen geübt wird, findet sich auch den Instrumentisten gegenüber. Von der Beschleunigung des Taktes um der Trompeter willen, weil sie „einen starken Atem requirieren“, war schon die Rede. Aber auch sonst wird vor Zersplitterung der Kräfte gewarnt und lieber auf die Aufstellung eines großen Apparates verzichtet:

„Wo aber Instrumentisten nicht übrig vorhanden, so ist's besser, daß dieselben beieinander bleiben.“

Diese Admonitio I im Puer. bezieht sich sicher nicht nur auf die Sicherung einer guten Klangwirkung, sondern auch auf die Stützung der Sicherheit der Spieler.

Unter der Belastung mit mannigfachen Einschränkungen und zahlreichen „Kann“-Fällen ist die „Admonitio“ im Sy. III, trotz ihrer äußerlich

bestechenden Aufteilung in „Arten“ und „Manieren“ alles andere, als ein sicherer und bequemer Leitfaden für die Aufführungspraxis der Mehrhörigkeit, zumal nach des Meisters Schlußwort noch längst nicht alle Möglichkeiten mit seiner Darstellung erschöpft sind:

„Ob nun zwar noch über diese jetzt angedeuteten zwölferlei Arten und Manieren vielmehr könnten vorgebracht und angedeutet werden, so hab ichs doch für diesmal bei diesen bewenden lassen. Sollen aber dergleichen mehr in meinen Polyhymniis, geliebts Gott, enumerieret und spezifizieret werden.“ (Sy. III, S. 156/57).

Geht der Kapellmeister an die Auswahl eines Stückes unter Berücksichtigung des Charakters der Feier (schlichter Gemeindegottesdienst oder festliche Fürstenzusammenkunft) und der erforderlichen Textbezogenheit (damals durch den biblischen Text — Sonntagsevangelium oder Epistel — gegeben), so steht er nicht wie heute vor der Aufgabe, die Einübung einfach nach dem Partiturbilde getreu durchzuführen, sondern erst die Einrichtung des Stückes gemäß den Gegebenheiten der ihm zur Verfügung stehenden Mittel vorzunehmen.

Unter Beachtung der von uns dargelegten, in jedem Falle gültigen Bedingungen für die *variatio per choro*:

1. Vorrang der Singstimmen,
2. Aktivierung der Hörer durch Einbeziehung als Singende,
3. Hinzufügung der Instrumente zur Unterstützung und Harmonievervollständigung,
4. Erwägung der Möglichkeit zur Einrichtung von Cappellae und
5. getrennte Aufstellung der Klangquellen

hat er sich für seine vorbereitende Arbeit anzusehen und zu überlegen;

- a) die Zahl, Art und Leistungsfähigkeit der Sänger: Concertisten, Choristen, Stimmlage, Möglichkeit des Austausches und der Umbesetzung, Fähigkeit zum Diminuieren,
- b) die Zahl, Art und Leistungsfähigkeit der Instrumentisten: Ornamant- und Fundamentspieler, Möglichkeit des chorischen Einsatzes in der Art der Cappellae (als Capp. fidic., Capp. tubic., oder als englisch Consort), Notwendigkeit der Transpositionen und der Umschreibung in hohe oder tiefe Stimmlage (Streicher oder Posaunen),
- c) die Größe des Raumes und die Zahl und Art der darin vorhandenen Fundamentinstrumente (Orgel, Regal, Positiv, Clavicymbel), Möglichkeit der getrennten Aufstellung, Einsatzart der vorhandenen Fundamentinstrumente, Zulässigkeit des Einsatzes der Capp. fidic., der Trompeten, des Alternierens von Einzelstimmen und Chor, Anwendung der Echomanier (Größe des Raumes),
- d) die Zusammensetzung der Hörschaft und ihre Aufnahmefähigkeit bzw. Teilnahmbereitschaft als Sänger: Vertrautheit mit der Melodie des Stückes, Einfügbarekeit eines bekannten Choral zum Alternieren,

- e) die Zeit, die für die Darbietung des Werkes innerhalb der Feier zur Verfügung steht: Darbietung des ganzen Stückes, oder Auslassung einzelner Strophen, oder Verteilung in einzelnen Abschnitten über die ganze Feier, Einfügung von Sinfonien, Ritornellen und Ripieni,
- f) die Möglichkeit, das Stück in frischer Wiedergabe durch die Ausführenden unter lebendiger Anteilnahme der Hörenden aufzuführen: Bedachtnahme auf reiche Abwechslung innerhalb der Wiedergabe, „dieweil in allen Dingen die Varietas anmütig und angenehm“ (Sy. III, S. 135), d. h.: neben dem Prinzip der *variatio per choro*s in der musikalischen Grundanlage reicher Wechsel in dem Einsatz der Mittel (vgl. die Ordinantzen in den beiden Werkgruppen der Mehrchörigkeit).

Mit der Erfüllung der vorstehend gekennzeichneten Aufgaben hat der Dirigent ein weit schwierigeres und verantwortungsvolleres Amt aufgebürdet erhalten, als es die Chorleiter unserer Zeit für gewöhnlich zu tragen gewohnt sind. Nur aus der eingehenden Beschäftigung mit der Anlage und dem Aufbau der vielgliedrigen Stücke bei den vorbereitenden Einrichtungsarbeiten ist es zu verstehen, daß der Kapellmeister der damaligen Zeit allein an Hand der Generalbaß-Stimme, ohne unsere moderne Partitur oder die der GA, die staunenswerte Aufgabe der Leitung eines so großen Apparates, sicher lösen konnte. MPC sagt mit den Worten von L. Viadana im Sy. III, S. 82, davon,

„daß bei (dem) Choro Vocali recitativo oder Concertat-Stimmen der Capellmeister oder Chor-Direktor stehen und stets den Bassum generalem seu continuum vor sich in der Hand haben, oder aber den, welchen der Organist vor sich hat, mit Fleiß in Acht nehmen und observieren müsse, wie die Musik nacheinander fortgehe und anzeige, wenn eine Stimme allein, wenn zwei, wenn drei, wenn vier oder deren mehr zu singen anfangen sollen, welches dann in dem Basso Generali allzeit dabei muß gezeichnet werden.“ (vgl. auch S. 155).

Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die von der Mehrchörigkeit gestellte Aufgabe eine schönere und an schöpferischer Tätigkeit reichere ist als in unseren Tagen. Vor allem trifft das für die Gelegenheiten und Persönlichkeiten zu, denen mit der Mehrchörigkeit ein weites, dankbar zu beackendes Feld bereitgestellt ist: für die Treffen der Chorverbände und für die Leiter derselben (vgl. dazu meinen Aufsatz: Mehrchörigkeit, eine Aufgabe und ein Ziel für die Treffen unserer Chorverbände).

Mit der Meisterung der mannigfachen musikalischen und menschlichen Aufgaben, mit der Rechtfertigung des Vertrauens, daß

„ein verständiger Musicus selbst den Sachen weiter nachdenken und nach seiner Diskretion eins und anders zu ändern und zu erinnern wissen wird“ (Schlußsatz der Vorbemerkung zu Nr. 25 der Pol. cad.),

gelangt der Dirigent zur Meisterschaft in seinem Fach durch „die hohe Schule der Mehrchörigkeit.“

III.

Parallelen zur Schaffensbedingtheit und zur mehrhörigen Aufführungs-Praxis des MPC in der Gegenwart.

„Musik — in Verbindung mit Tanz und Dichtung — ist überall dort ein erzieherisches und staatsbildendes Mittel obersten Ranges, wo sie den Lebensordnungen noch fest eingebaut ist, wo sie an bestimmtem Ort und zu ihrer Zeit zu regelmäßiger Einwirkung auf das Gemeinwesen kommt. Wie der Mythos kam sie das ganze Leben als Ausdrucksform und Eindrucksmedium begleiten, es vor allem an seinen festlichen und feierlichen Höhepunkten umrahmen, und wenn sie dem öffentlichen Leben als notwendiger Bestandteil fest eingefügt ist, dann entsprechen auch ihr Stil und ihr Formgesetz völlig den Lebensordnungen. Nicht Willkür gestaltet solche Musik, sondern die innere gebundene Haltung des Menschentums, dem sie Ausdruck gibt, und dem sie wieder zur Formung der inneren Haltung dient. Diese Wahrheit leuchtet sofort ein, wenn man an die Kirchenmusik denkt. Insbesondere bildet ja die Musik als liturgischer Teil der religiösen Begehungen in Verbindung mit der Dichtung — gelegentlich auch mit feierlichen Tanzrhythmen — das Band zwischen der Religion auf der einen Seite, den Staats- und Gesellschaftsordnungen auf der andern, wie es für Hochzeiten, Totenfeiern, Gedenk- und Heldenfeiern nahe liegt. In solcher Stellung kommt Musik zur Bedeutung eines wesentlichen Mittels der Volkserziehung: sie ist eine Macht der Seelenformung, der Seelenpflege und der inneren Gemeinschaftsbindung dadurch, daß sie alle Seelen eint in Gleichschwingung und Gleichform.“¹

Mit der programmatischen Voranstellung des Lobpreises Luthers auf die erzieherischen Kräfte der Musik in MS I (vgl. S. 5) und mit seiner eigenen gedankenreichen Vorrede zur Pol. cad. über „Weltliche Regierung und Gottesdienst“ (vgl. S. 5), in der das Hauptstück der evangelischen Gemeindefeier, die Predigt (Concio) der Musik (Cantio) gleichgesetzt ist, verdient MPC als Deutscher die Einreihung unter die Zeugen aus den alten Kulturen, die der Erziehungsphilosoph der Bewegung anführt, um die Möglichkeit einer „Wesensverbindung zwischen Staat und Musik“ zu beweisen.

Die Erziehungsstendenz vom Musikalischen her lag zur Zeit des Praetorius durch die überragende Stellung, die Luther dem Choral im Gemeindeleben einräumte, gewissermaßen in der Luft. Deshalb kommt auch Tolle in seiner umfassenden Untersuchung über das Schulliederbuch um 1600 zwangsläufig zu der Zielsetzung, die „Parallelen im Erziehungswillen der Reformationszeit und dem unserer Tage“ aufzuzeigen:

„Das geistige Leben war eingebettet in den christlichen Glauben. Obwohl die Tonkunst als freieste und höchste aller Künste gepriesen wurde, war sie nicht autonom. Sie brauchte es auch nicht zu sein; denn gerade in der Bindung an eine festgefügte Weltanschauung erfüllte sie all das, was wir heute von ihr erwarten. Wenn Melanchthon den Verstand ausschaltet, um die Herzen andächtig zu stimmen, gleicht es nicht unserem Wunsch, gemütbildende Kräfte zu wecken? Es ähnelt dem, wenn wir an

¹ E. Krieck: Musik, Erziehung und Staat, a. a. O. S. 29/30.

Stelle von losgelöstem Intellektualismus ein Gegründetsein des Geisteslebens in Rasse, Volk und Staat erstreben.“

Bei keinem der Kantoren der Reformationszeit, die die Befreiungstat und das Erziehungswerk Luthers musikalisch unterbauten, war wohl das „schöpferische Führertum“, dem es nach Kriek vorbehalten ist, das Sehnen nach einem „neuen Ineinander in neuer Ganzheit“ und einem „Miteinander in neuer Gestalt der öffentlichen Lebensform und Lebensführung“ zu verwirklichen, stärker ausgeprägt als bei MPC.

Der stete Ansatz beim Liede seiner Zeit, seine ständige Ausrichtung auf das, was dem gemeinen Manne noch verständlich ist, seine bewußte Beschränkung im Schaffen auf die Gemeindefeier zeugt von einem ebenso wissenden musikalischen Erziehungsprogramm, wie es Kriek im Vorwort zu seiner „Musischen Erziehung“ andeutet:

„Aus Theatern und Konzertsälen, aus Ateliers und Museen wird das deutsche Volk keine Wiedergeburt seiner Kunst erleben. Alle hohe Kunst muß wieder von unten erwachsen als völkischer Lebensausdruck in einem Werk, das den Volksordnungen selbst eingegliedert und fähig ist, von der Jugend getragen zu werden, wenn es an ihr seine formende und ausrichtende Kraft üben soll. Kunst wird mit dem wiedergeborenen Volk zu gleicher Höhe und Sinnerfüllung aufsteigen.“

Wie heute von der Erziehung der Jugend her der Aufbau des völkischen Lebens unter Einsatz der Musik erstrebt wird (vgl. die starke Betonung der Erziehung durch die Musik in der HJ. und durch die Einrichtung der musischen Gymnasien), so bedachte Praetorius in seiner Werkgestaltung stets die Verhältnisse in den Schulen und legte für sie sein Lehrwerk, die Pol. exerc., an.

Die Gelegenheiten aber, bei denen die Musik im heutigen Staat „Ausdrucksform und Eindrucksmitel“ sein soll, sind die festlichen und feierlichen Höhepunkte im öffentlichen Leben: die politischen Feiern.

Für die Gestaltung dieser Feiern aber wird von allen, die sich um die Schaffung einer allgemein gültigen, bleibenden Feierform bemühen, gerade auf das Vorbild der gottesdienstlichen Feier verwiesen.

Wie Luther für seine junge, sich um das Wort sammelnde Gemeinde eine verbindliche Feierform (Liturgie) erstrebte und dabei das bestehen ließ und übernahm, was sich bewährt hatte, so erinnern sich die Feiergusalter unserer Zeit auch der Liturgie der Konfessionen, nicht um nachzuahmen, sondern um am Erprobten zu lernen.

„Die politische Feier“ hat nach H. W. von Meyenn die Aufgabe,

„... die Menschen von neuem in eine Gemeinschaft zu führen und ihnen aus der Besinnung auf die Herrlichkeit und die Größe dieser Gemeinschaft neue Kraft für die Gestaltung ihres Lebens, für die Nöte und Sorgen des Alltags zu geben. ... Diesem Bewußtsein entspringt dann auch die Ueberzeugung, daß wir durch eine Besinnung auf die Gemeinschaft unseres Volkes immer von neuem den Willen in uns stärken und aus dieser Gemeinschaft uns die Kraft holen können, alle Widerstände, die uns entgegentreten, zu überwinden. Das ist der Glaube, der uns zu einer Feier, zu einer Darstellung und einer Proklamation dieser Gemeinschaft drängt und ruft. Eine solche Feier ist dann aber auch nicht etwas, was ‚organisiert‘ oder willkürlich ‚konstruiert‘ werden kann, sondern sie ist, wenn die Form ihr nur rechten Ausdruck verleiht, das ständig erneute Erlebnis dieser Gemeinschaft selbst ...“

Die überraschende Gleichsetzung des Auftrags von gottesdienstlicher und politischer Feier wird mit dem Hinweis unterstrichen, daß

„sowohl das politische Bekenntnis als auch die christlichen Konfessionen, ja überhaupt sämtliche Religionen sich darüber einig (sind), daß der Kampf und das Ringen der Menschen in der Weltgeschichte nur immer um das eine Problem kreist, ob der Wille des einzelnen Menschen oder der Wille einer Gemeinschaft ... bestimmen soll.“

Deshalb ist und bleibt

„Aufgabe und Inhalt des politischen Bekenntnisses, ... die von einer religiösen Verantwortung getragene und verordnete Pflichterfüllung in diesem irdischen Dasein, soweit und gut ein jeder es vermag.“

Die Form, in der die Konfessionen ihren Anhängern ihre Lehre übermittelten, gilt daher auch für die politische Feier:

„Um die religiösen Ziele zu verkünden und den Menschen immer von neuem ihre Verantwortung gegenüber dem Schöpfer vor Augen zu halten, haben im Bereich des Religiösen die Kirchen ihre gottesdienstlichen Gelegenheiten zur Verkündigung des göttlichen Willens gefunden und geschaffen. Wir können und wollen die Verkündigung der politischen Notwendigkeiten, die Verkündigung des uns alle zur Verantwortung ziehenden großen Zieles, ein Volk zu sein, auch nur im Bereiche des Politischen erfüllen. Wir müssen daher Formen finden, in denen wir außerhalb der Volksversammlungen, die einen ganz bestimmten Zweck, wohl auch einen werbenden, dennoch aber mehr einen propagandistischen und proklamatorischen Gehalt haben, dem einzelnen immer erneut seine Verantwortung gegenüber dem Volk vor Augen führen und ihn dazu aufrufen, dieser Verantwortung nicht nur im öffentlichen und organisatorischen Sinn zu gehorchen und zu folgen, sondern ihr auch im persönlichen alltäglichen Dasein treu zu bleiben.“

Wesentlich für die innere Wirkung der Feier ist die „freiwillige Zustimmung der Anwesenden“, nicht als „einstudiertes Bekenntnis“, sondern als „spontane“ Äußerung.

Auch in den Morgenfeiern der HJ, der SA, den Werkscharen und der DAF erreichte das Alternieren zwischen dem vom Einzelsprecher geformten vorgesprochenen und dem dadurch hervorgerufenen gemeinsamen Bekenntnis den stärksten Eindruck, weil, wie in der Liturgie, die Teilnehmer alle einbezogen werden:

„In diesem von allen Anwesenden gemeinsam gesprochenen Bekenntnis formte sich in Wahrheit immer von neuem eine Gemeinschaft auf Grund des Inhaltes und der Aussprache der vorangegangenen Feier und wurde so immer von neuem eine Teilnahme aller Anwesenden, die nicht eine Formalität, sondern ein Erleben und eine Ergriffenheit war, aus der sie eine persönliche Verpflichtung zur Verwirklichung dieses Bekenntnisses in ihr alltägliches Leben mit nach Hause nahmen. Das aber muß das Ziel jeder Feier sein, und in der Erreichung dieses Zieles hat auch jede Gestaltung der Feier, jede Ordnung der Feier ihren Maßstab.“

Zur Erreichung dieses Zieles ist

„auch die politische Feier gebunden an die ewig gültigen und ewig wirk-samen Gesetze einer liturgischen Ordnung, die einer völlig anderen Sphäre angehören als die Gesetze der künstlerischen Aesthetik.“

Die Erinnerung an die liturgische Ordnung der kirchlichen Gottesdienste geschah nicht etwa,

„um bewährte Formen aus Mangel an eigener Selbständigkeit aus einem Bereiche zu entlehnen, in den man weder eindringen noch den man nachahmen will, sondern lediglich in der Erkenntnis, daß es bestimmte Grundgesetze für die Ordnung einer Gemeinschaftsfeier überhaupt gibt und zu allen Zeiten gegeben hat.“

Nach dem Hinweis auf den vorbildlichen Einsatz des Liedes in den Feiern des RAD wird daran erinnert, daß

„so viel geeignete Lieder für solche Feiern entstanden, daß es wohl niemals schwer fallen wird, passende und möglichst von allen mitzusingende Lieder zu finden.“

Wie innerhalb der festen Form der kirchlichen Liturgie von MPC eine Verlebendigung durch das Prinzip der Variation erstrebt wurde, so hat die feststehende Folge der politischen Feier den Vorteil,

„daß sie als immer wiederkehrende und gleichbleibende Ordnung allmählich eine Gewohnheit und Tradition schafft, die durch die Art dieser Feierfolge aber auch nicht in Gefahr ist zu erstarren, wenn nur die veränderlichen Teile in dieser Feier wirklich in einer unmittelbar ergreifenden Lebendigkeit gestaltet und auf die einzelnen Probleme des Tages einzugehen fähig sind.“

Daher zeigen die vom Verfasser in seinem Buche aufgewiesenen Ordnungen

„gewissermaßen nur die unbedingt notwendigen Elemente einer Feier und lassen daher auch jedem eigenschöpferischen Antrieb völlig freien Lauf, sofern nur diese Elemente überhaupt noch irgend wie als bestimmende Richtpunkte der Gesamthandlung einer solchen Feier beachtet werden.“

Wie für Praetorius und sein Schaffen innerhalb der liturgischen Ordnung, so gilt auch für die politische Feier, daß sie

„nicht eine Angelegenheit der künstlerischen Aesthetik und daher auch niemals den Fragen und den Problemen der Kunst unterworfen (ist), sie ist und bleibt Aufgabe der politischen Führung und der durch die politische Weltanschauung ausgerichteten und bestimmten Lebenshilfe für alle Deutschen, denen es um die Verwirklichung des Nationalsozialismus auch in den kleinsten Dingen des Alltags ernst ist.“

Verweist Meyenn schon auf das gemeinsam gesungene Lied als natürlichste Ausdrucksform des Bekenntnisses der Gesamtheit, so wird der Anteil der Musik an der Gestaltung der Feier von H. Roth in seiner auch auf die allgemeine Feierordnung gerichteten späteren Arbeit noch stärker herausgestellt.

Der gemeinsame Gesang muß „unter allen Umständen eine Selbstverständlichkeit in der politischen Feier werden, „da er eins der stärksten seelischen Ausdrucksmittel für den gemeinsamen Glauben und Willen der unter einer Idee lebenden Gemeinschaft“ ist.

Gemäß der grundsätzlichen Erkenntnis, daß das Volk selbst der dauernde Mittelpunkt der Feier sein muß, kommt Roth zu dem Rufe nach dem „Wir“-Lied, das besonders als Schlußlied „einen ausgesprochen bekenntnismäßigen Charakter“ haben muß. Wir denken bei dieser Forderung an das „Wir“-Lied der Reformation, das Praetorius zur Grundlage seiner Gestaltungskunst machte: Wir glauben all ..., Vater unser im Himmelreich ..., Nun freut Euch, lieben Christen, gemein

Auch Roth verweist auf das Vorbild der kirchlichen Liturgie als ein

„Ergebnis langer Entwicklung auf dem Gebiete der kultischen Form, die wir nicht nachahmen wollen, deren Grundsätze aber doch dauernde Gültigkeit besitzen, um Träger und Teilnehmer der Feier eine Klammer der Einheit zu legen. Es wird für den Aufbau stets von bestimmendem Wert sein. Ansätze sind bereits durch das Liedgut vorhanden.“

Es ist für die von uns gegebene Begründung der Verwurzelung und Gebundenheit des Schaffens von MPC im Feierliede seiner Zeit, sowie der Unterordnung seines künstlerischen Wollens unter die Bedingungen der gegebenen Feierformen von besonderer Wichtigkeit, bei dem Forschen nach einer allgemein gültigen Feierform für die Gegenwart Schritt für Schritt mit Roth auf dieselben Fragen zu stoßen, mit denen sich auch Praetorius auseinanderzusetzen hatte.

Ob der Ansatzpunkt der Feier im Musikalischen damit begründet wird, daß die Musik die Gabe hat, „Seelen horchend zu machen“, den Menschen „vom Verstand auf die Werte des Gemüts und der Seele“ umzustellen und aufnahmebereit zu machen, ob die Frage nach gesanglichen Darbietungen innerhalb der Feier in künstlerisch gültiger Form angeschnitten, die Anpassung an die Verhältnisse in Land und Stadt und die Achtung auf die Dauer der Feier empfohlen wird, stets sind es Anliegen, die uns schon aus der Beschäftigung mit dem Werk des MPC vertraut sind.

Wenn insbesondere bei den Gefahren für die Feiergusaltung als erste die Auffassung bekämpft wird, daß die Feier nur ein „künstlerisches Ereignis“ sei, die Wirkungsintensität eines chorischen Spiels oder einer nur vormusizierten Kantate bezweifelt wird, weil

„der Teilnehmerkreis bei diesen künstlerisch betonten Feierwerken meist getrennt von der Durchführung und Darbietung (bleibt), so daß die gemeinschaftsbildende Kraft der politischen Feier nie erreicht werden kann“,

trotzdem aber der Einsatz des Chores zur Führung der „Gemeinde und für künstlerische Aufgaben“ gefordert wird, weil ihm die Aufgabe zufällt,

„den Grundgedanken einer Feier im kunstreichen Gewande zu verstärken und zu erhöhter Wirkung zu bringen“,

und auch an die Instrumentalbegleitung gedacht wird, so liegen die Berührungspunkte der damaligen Zeit mit der Gegenwart klar vor unseren Augen.

Wie damals so ist auch heute

„die Frage der inneren Beteiligung aller Feierteilnehmer eine der wichtigsten. Ihre Antwort besteht nicht allein in der Ueberwindung der Darbietung oder des Ablaufs einer beliebigen Folge, sondern in dem Wechsel, in der Beziehung, die zwischen der Forderung und dem Feierteilnehmer, also zwischen dem Fordernden und dem Erfüllenden hergestellt wird.“

Hat die Einbeziehung der Feiergusellschaft auch schon Form und Ausdruck als begeisterter Schwur, als Ausbruch seelischer Erregung im Heilruf und im Lied der Bewegung, wenn es nicht nur als Brauch, sondern aus Spannung heraus gesungen wird, gefunden, so fehlt bei Roth auch die Erkenntnis nicht, daß „sich Bewegung doch nicht

errechnen“ und äußerlich festlegen läßt. Deshalb ist im gemeinsamen Gesang „nicht auf das Können der Lieder an sich der größte Wert zu legen, sondern auf das bewußte und innerlich bestimmte Singen“, weil „jedes unbeseelte Singen ... nicht nur ihren Verbrauch herbeiführen, sondern damit auch einen wichtigen Bestandteil unserer Feiern überhaupt entwerten“ würde.

Das ist dasselbe Problem, vor dem MPC bei seiner Entscheidung für die *variatio per choros*, „wegen der einzig dastehenden, aus jener wechselseitigen Variation hervorgehenden, die Seele der Hörer im höchsten Maße ergreifenden Kraft“ (MS I, vgl. S. 37), stand. Weil er die künstlerische Ausgestaltung des Gemeindeliedes über die U zu den Pol. unter Einbeziehung der Gemeinde nicht zuerst als Komponist, sondern als Glied seiner Glaubensgemeinde mit dem Blick auf sein Volk und Vaterland vollzog und in seinem Leben den Tatbeweis für die sittliche Kraft seines Glaubens, zu dessen Kündler er sich machte, antrat, kann er unserer Zeit in ihrem Ringen Wegbereiter und Führer sein.

Die Anforderungen an den schaffenden Musiker, unter besonderen Bezug auf die Feier, umschreibt K. G. Fellerer²:

„Der Sinn der Feier muß ihre Musik formen und die Werkfolge als Ausdruck der Feier gestalten ... Nicht der Musiker, der allein die musikalische Wirkung und Gestaltung im Auge hat, wird diese Aufgabe erfüllen, sondern der in seinem Volke und in seiner Zeit stehende künstlerische Mensch, der im Erleben des Sinnes der Feier seine Mittel wählt und ihre Gestaltung findet.“

Wie MPC für die gottesdienstliche Gemeindefeier sowohl seine einfachen Liedsätze wie seine kunstvollen Bearbeitungen schuf, so ist auch unseren Komponisten die Feier des Volkes Anreiz und Auftrag für ihr Schaffen, das sie den Bedingtheiten einer Feier willig unterordnen. So wie heute der Einsatz der Musik unter den Erziehungsgedanken gestellt wird, so fühlt sich ein großer Teil unserer jungen Musikerschaft in dem Wissen von der notwendigen Aktivierung der musischen Kräfte im Gesamterziehungswillen unserer Zeit zum musikerzieherischen Einsatz verpflichtet. Auch jetzt sind es „Schaffende“, die sich zur Mitarbeit am „Erziehungswerk“, wie einst Praetorius, bekennen:³

„Von der Oeffentlichkeit wenig beachtet vollzieht sich im Hintergrund unseres offiziellen Musiklebens eine höchst wichtige musikalische Erziehungsarbeit, deren Träger weder Mit- und Nachwelt Kränze flicht, die von der Sonne des Ruhms unbestrahlt, ihren wahrhaftig nicht immer leichten Weg gehen und die doch eigentlich, was Verantwortung und Kämpfergeist angeht, verdienen, in der ersten Reihe der Schaffenden im Reich der Musik genannt zu werden. Es sind die musikalischen Erzieherpersönlichkeiten.“

Es ist am Platze, heute, da niemand mehr die umwälzende Wirkung der Kräfte und Leistungen übersehen kann, die in den letzten 30 Jahren aus der Jugend hervorgewachsen sind und die musikalische Situation unserer Zeit grundlegend gewandelt haben, sich daran zu erinnern, daß gerade diese Männer, die zwischen dem schaffenden Künstler und dem Volke standen, das Verdienst beanspruchen können, Jugend und Volk

² „Musik zur Feier“ in: Die Musik, April 39, S. 433 ff.

³ „Schaffende am Erziehungswerk“ im Sonderheft der ZfM. 1938, Heft 10: Musik in der HJ.

wieder an die Musik herangeführt und damit die verhängnisvolle Kluft überbrückt zu haben, die unsere musikalische Kultur zu unterhöhlen drohte.“

Es ist heute, wo jeder Volksgenosse in seiner Art und nach Maßgabe seiner Fähigkeiten für die totalen Aufgaben im Staat eingespannt ist, kaum nötig, den Nachweis zu erbringen, wie auch unsere Musikerschaft den Bewährungsbeweis für das, was sie sagt und singt, in ihrem persönlichen Leben antritt, so wie es Praetorius bis zur Selbst-aufopferung getan hat. Als ein Beispiel für viele sei, weil es im Schrifttum seinen Niederschlag gefunden hat, neben H. Baumann, H. Spitta u. a. auf G. Maasz verwiesen, der seine Aufgabe so umriß:⁴

„Wenn er auch kein ‚Komponist‘ sein will, dennoch aber nicht von seinen bisherigen Werken irgendwie abrücken wolle, auch nicht die Notenfeder aus der Hand legen wolle, sie aber nicht für ‚schöpferische‘ Taten, sondern der Veredlung der Gebrauchsmusik und der ‚Bearbeitung‘ von Volksmusik dienstbar machen wolle. Er glaubt an seine Aufgabe, von unten her aufzubauen, als einen Auftrag von seinem künstlerischen Gewissen. Sein Komponieren ... betrachtet er als ein Vermitteln von handwerklich sauberen Dingen, die aus der Substanz oder zumindest aus dem Geist des volkhafte Materials gestaltet sind.“

Aber nicht nur in der grundsätzlichen Einstellung und in der persönlichen Haltung offenbart sich die Gleichgerichtetheit unserer Zeit mit der des „Erzkantors“, auch in den fachlichen Einzelheiten tritt sie neben der Gleichartigkeit des Zieles scharf hervor.

Konnte die Reformationszeit nur einen, wenn auch beträchtlichen Teil des Volkes unter einer Idee vereinigen und in der gottesdienstlichen Feier durch Lied und Wort auf ein Ziel „ausrichten“, so wendet sich die heutige Feier an die ganze Volksgemeinschaft. Ihre Zusammenfassung in Großveranstaltungen hat vor allem das Raumklangproblem und seine sinnvolle Lösung in den Brennpunkt des Interesses gestellt.

Wie vom Bereich des Visuellen her, jedoch gleichgerichtet dem Akustischen, die neue Aufgabe der Raumgestaltung unter dem Ziel, die Volksmengen in ihrer Gesamtheit zu erfassen und innerlich zu erheben, gesehen wird, zeigen die Ausführungen des Organisators der Großveranstaltungen und Staatsakte, Min. Rat Gutterer:⁵

„Die Festgestaltung des Dritten Reiches ist keine Parade, sie ist keine Schauvorführung, und sie hat auch kein Publikum. Sie ist eine Feier der ganzen Volksgemeinschaft. Sie spielt sich nicht ab vor einer Kuliase, sie kennt keine Trennung von Beteiligten und Unbeteiligten, sondern nur die Teilnahme aller an einer Feier, bei der es kein Draußen und Drinnen gibt, dafür aber den festlich durchlebten Raum aller, mag er nun in einem Gebäude oder unter dem offenen Himmel sich befinden.“

Die gestellte Aufgabe lautet so: Wie kann man die Millionen, die hier zusammengerufen werden, die von der harten Arbeit des Alltags kommen, die vielleicht in Regen und Kälte marschierten oder in Zügen viele Stunden gefahren sind, und die nun warten, daß der Führer vor sie hintritt, wie kann man diesen vielen eine Festfreude geben, die länger dauert als die Rede, die an sie gerichtet wird. Wie kann man die mitreisenden Worte einer Ansprache aus dem Bereich des Akustischen auch

⁴ W. Hapke a. gl. O.

⁵ Nach einem Zeitschriftenaufsatz: Festgestaltung des dritten Reiches.

in das Bereich des Visuellen, des Sichtbaren rücken, wie kann man aus 100 000 Zuhörern Hunderttausende machen, die sich als beteiligte Mitarbeiter des Führers, als das handelnde lebendige deutsche Volk fühlen, wie kann man sie alle zum großen Gemeinschaftserlebnis führen?“

Diesem Ziel sucht K.G.Fellerer in seinem Aufsatz über „Raum und Klang in der Musik“ zu dienen, wenn er den Musiker aufruft, das Raumklangproblem als Aufgabe in seinem Schaffen zu erkennen:

„In der Gegenwart, wo die Weite und Größe des Festraumes in der Baukunst wieder im Vordergrund steht, wird das Raumklangproblem neue Bedeutung gewinnen, wenn man die Größe des Raumes nicht als eine durch die Technik möglich gewordene Vergrößerung des Normalraumes auffaßt, sondern in der Größe nicht nur einen baulichen, sondern auch raumklanglichen künstlerischen Eigenwert sieht. Zeitgenössischer Festmusik und Fei ergestaltung sind damit neue Möglichkeiten eröffnet, die wie in der Barockzeit ein neuartiges Raumklingerlebnis gestalten können. In der besonderen Verstärkung der Schallquelle, in Riesenchor, Riesenorchestern und Riesenorgeln, sowie in der Lautsprecherverstärkung der Schallquelle ist der klangliche Eigenwert des Großraums musikalisch nicht ausgenutzt ...

Das musikalische Raumerleben aber kann in seiner künstlerischen Bedeutung wieder erkannt werden und eine, dem monumentalen Baustil des Festraumes entsprechende monumentale Musik nicht nur im Satz, sondern in der Klangwirkung schaffen.

Unser Musikleben ist raumfremd geworden ... Es hat dadurch viel verloren für die Geschlossenheit künstlerischer Auffassung, aber auch für die Musiker selbst. In einer Zeit, da in der Baukunst eine über das Künstlerische hinausgehende Gesinnung sich offenbart und ihren deutlichsten Ausdruck gefunden hat, da das Raumproblem wieder zur beherrschenden Frage künstlerischer Gestaltung geworden ist, darf das Problem der Klangwirkung im Raum nicht unerörtert bleiben. Nicht der Raumakustiker und Klangmischer am elektrischen Verstärkerapparat kann die hier gestellte Frage lösen, sondern der schaffende Künstler, für den der Raum auch in seinen neuen großen Dimensionen ein Erlebnis offenbart, das sein bauliches Geheimnis zum Klang gestalten läßt.“

Fellerer erinnert dann an das schon von uns gebrachte (vgl. S. 146) Vorbild früherer Zeiten, wobei er wohl die Festmesse Benevolis zur Einweihung des Salzburger Domes erwähnt und des Beispiels Mazzochis in der Peterskirche zu Rom gedenkt, der nicht nur wie die Barockzeit die Kapellkränze zur Aufstellung von Klangkörpern ausnutzte, sondern auch die große Kuppel mit einbezog, verweist aber nie auf Praetorius, obwohl die von ihm geforderte gesinnungsmäßige Bewährung entgegen dem nur äußerlich geschickten Klangregisseur gerade von dem deutschen Meister im vollen Umfang erfüllt wird.

Ueber Versuche, den Raum durch verteilte Aufstellung der Klangkörper zu füllen und zum Tönen zu bringen, wenn auch noch nicht mit einem geschlossenen Werke und unter Zusammenfassung der einzelnen Klangquellen, wird von dem „musizierfrohen“ Volkstumsabend „Klingende Landschaft“ auf den Reichsmusiktagen der HJ. in Leipzig 1939 berichtet:

„G. Maasz machte den Versuch, an diesem Abend die übliche Konzertform zu vermeiden. So erklang denn vom Podium ein Orchesterwerk, danach aus einer Ecke des Saales ein Blockflötentrio, aus einer andern meldete sich eine Singschar zu Gehör, von der Empore ertönte ein Lied.“⁶

⁶ Aus dem Bericht in „Musik in Jugend und Volk“, 1939, S. 103.

Es wird als ein besonderer Vorzug dieser lockeren,

„mitunter improvisatorisch wirkenden Gestaltung“ gerühmt, „daß durch geschickte räumliche Verteilung der Sing- und Spielgruppen im Saal nicht der Eindruck eines ‚Konzertes‘ entstand, sondern ein frisches, vielseitiges Musizieren füreinander und miteinander zustande kam.“⁷

Es verdient hervorgehoben zu werden, daß also in unserer Zeit die räumliche Verteilung der Musiziergruppen in ihrer Wirkung als ebenso lebendig empfunden wird wie von MPC.

Von der Uebertragung dieser Versuche auf den Feierraum im Freien berichtet H. Majewski von dem Reichsparteitag 1938 anlässlich der Kundgebung der HJ vor dem Führer:⁸

„Ziel war, Zwischenhändler Technik auszuschalten, um der Blasmusik den eigenen und natürlichen Klang zu erhalten, der durch den Lautsprecher immer etwas Gewalttames und Gepreßtes erhält. Gleichzeitig wurde der Versuch gemacht, ähnlich dem Lichtstrahlendom des Zepelinfeldes ..., das Jugendstadion durch Fanfaren bildlich und musikalisch einzuschließen, was auch gelang.“

Es zeugt von der umfassenden Bedeutung des von uns behandelten Fragenkreises, daß nicht nur bei rein musikalischen Veranstaltungen (Reichsmusiktage der HJ) und bei solchen, die im engen gesinnungsmäßigen Zusammenhang mit der politischen Feier (HJ auf dem Reichsparteitag) stehen, Lösungsversuche zum Raumklangproblem unternommen wurden, sondern daß auch bei Massenveranstaltungen aus anderem Anlaß, bei denen die Musik leicht als nebensächliche „Umrahmung“ abgetan wird, die gleiche Fragestellung eintritt. Bei den „Musikaufführungen beim deutschen Turn- und Sportfest 1938 in Breslau“ war es nach dem Bericht von Feldmann

„ganz besonders der Fragenkreis ‚Festliche Musik‘, ‚Musik in festlichen Großveranstaltungen‘, der hier als ein musikalisches Hauptproblem unserer Zeit wieder einmal aus der Erfahrung heraus beobachtet werden konnte. Ist doch die Gattung innerlich echter Festmusik seit dem Ende des Barock, dem sie Lebelement war, ein stetes Problem; sie kündigt zwar meist ein großes Geschehen an, vermag aber doch nur selten mitzureißen und wirkt dann teilweise krampfhaft.“ Gerade die „Massenveranstaltungen, deren Besuch und Aufwand der zahlenmäßigen Größe des Festbesuches eher entsprach (als die vom Verfasser vorher genannten Proben des Breslauer Musiklebens) ... (ließen) jenen eingangs erwähnten Fragenkreis moderner deutscher Musikkultur akut werden.“

Bezüglich der Raumklangfragen konnten Beobachtungen sowohl im geschlossenen (Deutschlandhalle) wie im offenen Feierraum (Schlesienkampfbahn mit 600 000 Zuschauern und 10 000 Mitwirkenden) angestellt werden, die dem Begehren von Praetorius völlig entsprechen.

Am „Abend des deutschen Volkstums“ ließ der Leiter „die alte Konduktuswirkung einer feierlichen Schreitmusik neu erstehen und (nutzte) die Raumwirkung der Halle durch räumlich getrennte Klanggruppen geschickt aus.“

⁷ K. Walther in seinem Bericht in „Völkische Musikerziehung“, 1939, S. 120.

⁸ „Blasmusik auf dem Reichsparteitag in „Musik in Jugend und Volk“, I, 13, S. 547 ff.

An die Weisung von MPC, die Klanggruppen kreuzweise aufzustellen, so daß sie gewissermaßen die Hörer von allen Seiten umschließen, gemahnt der Bericht von dem Fest im Freien „Deutsches Volk in Leibesübungen“:

„Klar wurde hierbei übrigens, wie sehr die Ringtheaterform, die ja der Hochbarock — natürlich in kleineren Ausmaßen — besonders liebte, das Gemeinschaftserlebnis viel stärker hervortreten läßt, ein Eindruck, der freilich durch die riesenhaften Dimensionen des Schauspiels, in denen der einzelne nichts ist und nur die Vielheit wirkt, erhöht wird.“

Hierbei ist offenbar an die Raumwirkung an sich gedacht, da die Ausführenden sich doch in der Mitte des Spielfeldes befanden.

Wie stark aber die Raumklangfrage gerade die Wirkungsmöglichkeit eines Chores angeht, der als Träger des Wortes in unserer Feiergestaltung den gleichen Vorrang wie in der Gemeindefeier bei MPC hat, zeigt die Beobachtung von Majewski auf dem Reichsparteitag:

„Dagegen mißlang der Versuch, auch die menschliche Stimme durch Masierung in einem Riesenchor von 1600 Jungen in das Riesenprogramm einzusetzen. Hier zeigte sich, daß die Stimme, die im Zusammenklang des Chores dem Hörer ein Erlebnis vermitteln soll, unbedingt des Raumes bedarf. Auf keinen Fall kann man die Möglichkeiten der Stimme in noch so großer Vervielfachung mit denen des Blechinstrumentes vergleichen. Darüber hinaus muß man sich immer wieder klar machen, wie weit eine künstlerische ‚Darbietung‘ noch in den Rahmen einer einfachen Kundgebung mit ihrer einfachen klaren Zielsetzung gehört.“

Daß in diesem Falle eine Variatio per choros, angepaßt an die Möglichkeiten des Raumes, die ja auch Praetorius beobachtet, selbst den Einbau einer anspruchsvollen Darbietung unter Verwendung von Fundamentinstrumenten, bzw. der capp. tubicinia (Musikzüge der HJ) zuläßt, steht außer allem Zweifel.

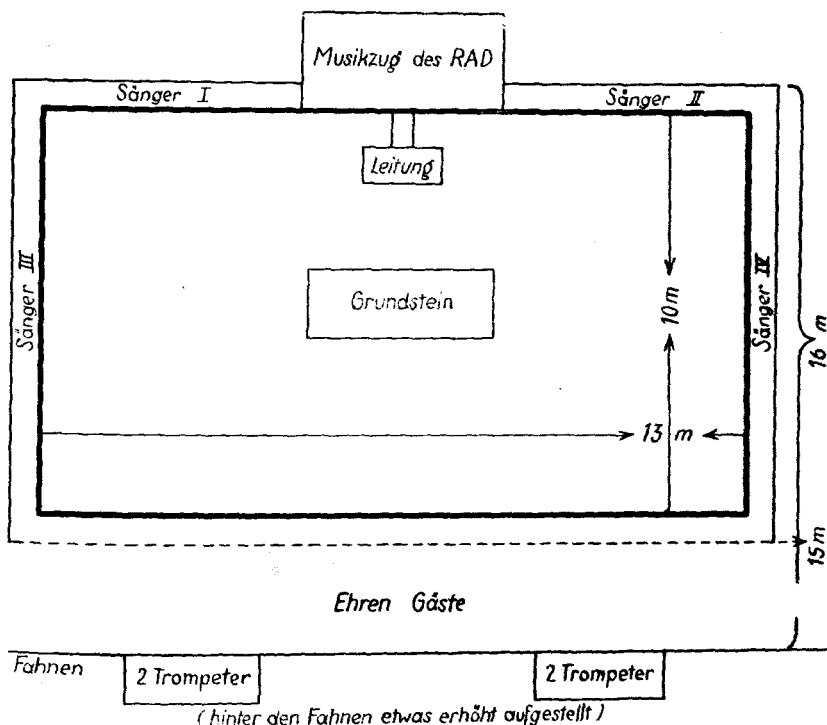
Ein, allerdings auf kleinerem und offenem Raume (vgl. Skizze S. 185) erprobtes Lied, das nach seiner musikalischen Anlage und auch vom Text her gesehen geradezu ein Musterbeispiel dafür ist, wie auch in größten Versammlungen ein Alternieren zwischen Vorsingchor, Volkschor und Cappellae möglich ist und wie derartige Werke eingerichtet sein sollten, schuf Armin Knab.⁹

Knab vertont die drei Zeilen des Schillerwortes: Immer strebe zum Ganzen ... so, daß die sehr schlichte und eindringliche Melodie Zeile für Zeile vom Vorsänger mit 3-st. Instrumentalbegleitung vorgetragen und von allen mit 4-st. Instrumentalbegleitung wiederholt wird.

Vermochten schon bei unserer Feier der Grundsteinlegung unseres Hochschulneubaues (vgl. S. 39⁹) die im Rücken der Ehrengäste stehenden je zwei Trompeter als zwei kleine Cappellae bei der Wiederholung der Zeilen die Gäste sichtbar zum Miteinstimmen zu mahnen und sie dadurch zu Teilnehmern der Feier zu machen, so ist das bei der von Majewski beschriebenen Verteilung der Bläserchöre um den Rand des Jugendstadions herum in noch viel stärkerem Maße möglich. Die Ausführung wäre bei der Feier mit 85 000 Teilnehmern so einzurichten, daß der Vorsingchor von 1600 Stimmen mit entsprechendem Instrumentalfundament in

⁹ Die Singstunde Nr. 72. Kallmeyer, Wolfenbüttel.

der Mitte des Feldes, oder noch besser vor der Führertribüne — das Gesicht als Rufer zu den übrigen gewandt — Aufstellung nimmt, seine Melodie durch den Lautsprecher nach allen Seiten zu dem „Volkschor“ getragen wird, der dann, geführt von den in seinem Rücken stehenden Cappellae, bei der Wiederholung einfällt. Da der lapidare Schritt der Melodie dem großen Chor im Mitgehen keine Schwierigkeiten bereitet, wird der Dirigent kaum Zeichen zu geben haben. So entsteht eine spontane Aeufserung der Menge, wie sie nach dem Vorbild von Liturg und Gemeinde von den Fei ergestaltern gefordert wird.



Bei der planmäßigen musikalischen Schulung der HJ kann es nicht schwierig sein, die Anforderungen nach und nach über diese Grundanlage hinaus zu steigern, womit den Komponisten wiederum ein Auftrag gegeben ist.

Allerdings wird der „Zwischenhändler Technik“ bei der Großfeier im Freien nicht zu entbehren sein. Es ist auch nicht einzusehen, weshalb die musikalische Fei ergestaltung nicht den von der Gegenwart gewiesenen Weg beschreiten soll. Nachdem die Baukunst den großen Versammlungsraum geschaffen und die Feier im Freien übernatürliche Ausmaße angenommen hat, müßte dortselbst auf das gesprochene Wort bzw. auf den klingenden Ton verzichtet werden, weil ihrer Raumwirkung eine natürliche Grenze gesetzt ist. Der Einbau des schalltragenden und

verteilenden Lautsprechers ist nicht nur ein Recht, sondern auch eine Pflicht, um der äußeren Raumabmessung die entsprechende innere Füllung zu geben.

Die Aufgabe, den Lautsprecher durch technische Vervollkommenung und geschickte Verteilung über den zu erfassenden Raum vom unnatürlich lauten Klangverstärker zum Klangübermittler, wie beim Rundfunkgerät, zu entwickeln, wird von der Technik gelöst werden.

Ueber die Erfahrungen mit der Jahrhunderthalle in Breslau heißt es in dieser Beziehung, daß eine Verschiebung der Platzgüte eintrat, weil der Nachhall wohl nie ganz zu beseitigen ist, und daß sich eine Grenze der reinen Wiedergabe ohne Lautsprecherverstärkung bemerkbar machte:

„Daß aber eine technisch geschickt angebrachte Lautsprecherverstärkung die genannten Mängel der Halle stark vermindern kann und damit einheitlicher auf alle Besucher wirkt, ohne allzu sehr die originale Klarheit der Wiedergabe zu verschleiern, zeigte die Veranstaltung ‚Feier und Spiel‘, die in der gleichen Halle stattfand.“

Man muß sich allerdings von dem Irrtum der „Verstärkung“ durch den „Lautsprecher“, der entsprechend dem Fernsprecher „Ferntöner“ oder „Fernklinger“ heißen sollte, lösen. Der Hörer will angesprochen und nicht angeschrien sein, die zu entfernte Klangquelle soll ihm mit Hilfe der Technik in normaler Lautstärke nahegerückt werden wie beim Rundfunkgerät oder Fernsprecher. Das kann natürlich nicht mit einem Riesenlautsprecher geschehen, der nach Reklameart so stark eingestellt wird, daß er selbst noch hinter geschlossenen Fenstern überstark zu vernehmen ist.

Der Musiker befindet sich dem Uebertragungsproblem gegenüber in der gleichen Lage wie der Redner, der mit ebensoviel Berechtigung die Uebertragung seiner Rede ablehnen könnte. Bei dem Eifer und der Bereitschaft, mit der Praetorius jede technische Neuigkeit für seine Zwecke dienstbar machte und selbst um technische Vervollkommenung der Instrumente erfolgreich bemüht war, dürfen wir gewiß sein, daß er mit Freuden auch zu der Möglichkeit der besseren Raumfüllung durch die Hilfsmittel unserer Zeit gegriffen hätte. Haben wir den Mut, auch hier Aufgaben zu stellen und seien wir der Gewißheit, daß Wege zu ihrer Lösung gefunden werden.

Das ist durch eine neuartige Lösung der Schallübertragung von Einzelsprechern und Darstellerguppen auf der Niederdeutschen Gedenkstätte: „Stedingsehn Bookholzberg“ (Oldenburg) bereits geschehen.¹⁰

Die Forderungen, die hier für die Lautsprecheranlage gestellt wurden, lauteten:

„Die auf der fast 10 000 qm großen Bühne sich abspielenden Vorgänge müssen von jedem der 14 000 Zuschauer mühelos verstanden werden, aber weder Mikrofone noch Lautsprecher dürfen sichtbar sein (Zeit der Handlung: 13. Jahrhundert!). Außerdem muß die Uebertragung des ge-

¹⁰ Herrn Architekt H. Behrens, Delmenhorst - Bookholzberg, habe ich für die freundliche Führung und Auskunft bei Besichtigung der Anlage auf der Gauschulungsstätte zu danken. Die ausführende Firma Dr. Dietz & Ritter, Leipzig, (Körting-Radio) hat mir bereitwilligst ihren reich bebilderten Prospekt über die Anlage zur Verfügung gestellt.

gesprochenen Wortes jeweils von der Stelle aus erfolgen, an der gesprochen wird, damit der akustische und der optische Eindruck gleichlaufen.“

Auf dem 88 m breiten und ca. 110 m tiefen Spielfelde wird das gesprochene Wort an den jeweiligen Spielstellen von unsichtbar aufgestellten Mikrofonen aufgefangen, die in ihrer unmittelbaren Nähe unsichtbar angebrachte Lautsprecher haben. Von einer Zentrale im Rücken des Zuschauerhalbrunds (46 m tief, 128 m breit) wird die Tonstärke reguliert.

Wichtig bei dieser, m. E. vorbildlichen Lösung ist, daß die Natürlichkeit des Spieles durch die neuartige Anordnung der Lautsprecher (von denen die Zuschauer nichts sehen, aber auch von dem üblichen „Lautsprecherton“ nichts gemerkt haben) gewahrt wird, da der Schall stets von der Stelle kommt, wo im Spielfelde gesprochen wird. Auf diese Weise werden die Zuschauer gezwungen, sich mit Auge und Ohr der wechselnden Szenerie anzupassen. Statt Abstumpfung durch Großlautsprecher, wohl gar im Rücken der Besucher, wird lebendige Teilnahme wie beim Spiel im geschlossenen Schauspielraum erreicht. Was hier bei den Einzeldarstellern und Gruppen im weit auseinander gezogenen Spielfelde gelingt, müßte auch bei getrennter Choraufstellung zu erreichen sein.

Im übrigen hat schon L. Weber in der Ausführungsanweisung zu seiner „Chorgemeinschaft“ (vgl. S. 217) im Jahre 1931 die Uebertragung des Chorklanges und sogar der Orgelbegleitung durch „Lautsprecher“ zur Feier im Freien gefordert.

Wie stark die Wirkung best ausgewählter und gekonnt dargebotener Meisterwerke von der Beachtung der Raumklangfrage abhängig ist, zeigen zwei Berichte von Aufführungen der IX. Sinfonie, insbesondere des Schlußchores, bei Großveranstaltungen.

Bei der Sonnenwendfeier im Reichssportfeld 1938 zu Berlin wurde der Klang von dem großen Orchester mit 5000 Sängern unter Leitung Eugen Jochums „oft nur summend über das Feld geweht, dann wieder scharf und rasch akzentuiert“ vernommen.¹¹

Wenn hier von einem Gemeinschaftserlebnis und von einem nachhaltigen Erfastsein kaum die Rede sein kann, so wird es für das Breslauer Fest bejaht, ohne daß dabei die Problematik der Besetzungsfrage übersehen wird:

„Eine für das gesamte deutsche Musikleben wichtige Frage ist damit zur Debatte gestellt. Können Beethovens sinfonische Monumentalwerke durch entsprechende Verstärkung des Orchesters für größere Räume und damit größere Hörermassen geeignet gemacht werden? ... Die Streicher verpufften trotz Verdoppelung ihrer normalen Stärke in der Wirkung ..., namentlich in dynamisch besonders hervortretenden Stellen.

Doch was alle diese Mängel ... zurücktreten ließ, war das festliche Gemeinschaftserlebnis, das den gerade bei Beethoven so angebrachten „Wir“-Gedanken beim Hören in dem menschen erfüllten Rundbau ausschwingen ließ, ganz besonders im 4. Satz, bei dem alle nur irgend namhaften Breslauer Chöre (im ganzen 16) mitwirkten. Es mag dies als ein Mißverhältnis gegenüber dem nicht so verstärkten Orchester er-

¹¹ Bericht in der Frankfurter Zeitung vom 23. 6. 38.

scheinen, (vgl. dagegen die Sorgfalt, mit der Praetorius auf die Anpassung und Unterordnung der Instrumente unter die Singstimmen achtet, d. Verf.), auch daß der Schwerpunkt allzusehr auf den Schlußsatz verlegt wurde, immerhin: Stellen wie das ‚Seid umschlungen‘, aber auch die anderen Abschnitte der Ode ... waren in der Tat symbolischer Ausdruck des großen Festes und zweifellos dessen musikalischer Höhepunkt.“

Half hier der Rhythmus einer festlich beschwingten Feierwoche die Aufführung dem kundigen Musikliebhaber zu einem Erlebnis werden, so sind doch selten so günstige innere und äußere Voraussetzungen für die Aufnahme des Meisterwerkes gegeben. Deshalb sei schon in diesem Zusammenhang eine Aufführungsart zur Diskussion gestellt, deren Einzelfragen uns noch weiterhin zu beschäftigen haben.

Gerade an der Problematik der IX. Sinfonie mit ihrem bei Großveranstaltungen beliebten und bevorzugten Schlußchor erhebt sich die Frage nach einer Form der Darbietung, die geeignet ist, die Hörer zu erfassen und aufs tiefste zu beeindrucken. Daß das nicht mit der heute üblichen Aufführung durch Musterchöre, Eliteorchester und Meisterdirigenten gelingt, ist bekannt. Was für einen kleinen Teil von Kennern wirklich ein musikalisches Erlebnis ist, bildet für einen weit größeren nur ein „gesellschaftliches Ereignis“, während die große Menge nicht Ergriffenheit heuchelt, sondern — einfach wegbleibt.

Wir haben mehrfach auf die musikalischen Eigenheiten des Werkes verwiesen, die den von Baensch geführten Nachweis erhärten, daß Beethoven als Mensch und als Musiker in seinem so vielfach mißdeuteten Werke von einer Erziehungsabsicht aus an seine Hörer herantritt, die der des MPC gleichgerichtet ist (vgl. S. 25).

Unter Hinweis auf „den frohen Glauben an die Möglichkeit einer Erziehung des Menschengeschlechts zur Vernunft“, der dem Humanitätsgedanken des ausgehenden 18. Jahrhunderts angehört, erblickt Baensch auf Grund seiner Darlegung der großen philosophischen Systeme des Zeitalters in der IX. Sinfonie die Veranschaulichung einer

„metaphysisch architektonischen Stufenreihe sich übereinander aufbauenden Weltmächte, die dem überweltlichen Gotte zustreben. An ihrem Ende aber tritt die Menschheit auf ... Könnten die Weltmächte rein musikalisch geschildert werden, so muß nun die Menschheit sprechen oder singen.“

Ueberzeugend weist Baensch am Aufbau und am Neben- und Miteinander von Solostimmen und Chor nach, daß Beethoven bei der Komposition an die drei Stände in Platons „Staat“, die hier führend und handelnd auftreten, gedacht haben wird.

Die Gebildeten (Führer) und Krieger werden durch die Solostimmen vertreten, das Volk durch den Chor. Zur Verständlichmachung des Werkes für breitere Volkskreise entwickelt Baensch den Plan eines Bühnenspiels, das sich auf dem Ratsplatz einer Idealstadt abwickelt. Im Hintergrunde befindet sich der Palast der regierenden Stände, auf dessen Freitreppe Angehörige des Bildungsstandes, Männer und Frauen (Solisten), stehen, während sich unten das Volk (Chor) versammelt hat.

Mit dem Hinweis von Baensch, daß nach Schiller „Freude der Einheitstrieb, der tätige Affekt der Sympathie (ist), der die Menschen in der Schaffung und im Genusse vernünftiger Ordnung und Harmonie

miteinander zusammenführt“, wird unser Blick auf die praktische Verwirklichung dieses Gedankens in der planmäßigen Fei ergestaltung gerade der Völker gelenkt, die ihre Staatsformung auf das Prinzip der Erziehung zur Volksgemeinschaft gestellt haben (Deutschland: KdF, Italien: Feierabendwerk).

Baensch zeigt weiter, wie im Chorfinale der IX. Sinfonie zunächst der Aelteste des ersten Standes (Bariton-Solo) zur Freude aufruft. Dieser Ruf wird von den Aeltern des Volkes (Chor-Baß) aufgenommen und wiederholt (Unisono und Oktaven von Alt, Tenor, Baß und Streichern!). Die vier Vertreter der gebildeten Stände (Solisten) geben nun die seelischen Voraussetzungen an, die zum Eintritt in das Freudenreich befähigen: Die Anlage zu inniger Sympathie, Freundschaft und Liebe („Wem der große Wurf gelungen ...“), die das Volk durch sein Respondieren der letzten Worte in seiner Gesamtheit anerkennt. Nun legen die Gebildeten dar, wie die Freude die ganze Schöpfung durchwaltet, vom Wurm hinauf bis zum Cherub, wieder respondiert das Volk („Freude trinken alle Wesen ...“).

Die höchste Aufgabe der Menschheit ist aber nicht zu wissen, sondern zu handeln. Nicht die Erkenntnis von Welt und Gott ist die letzte Bestimmung, sondern die Verwirklichung des Gottesreichs durch den Willen und die Tat. Auf die theoretische Erziehung durch die Gebildeten folgt die praktische Erziehung. Militärische Klänge ertönen. (*Allegro assai, vivace. Alla marcia*). Der nun aus dem Ständehaus hervortretende junge Krieger (Tenorsolo) mahnt die Menschen, gleich dem harmonischen Lauf der Sonnen „durch des Himmels prächt'gen Plan“ ihre Bahn zu laufen. Begeistert jubeln die Männer des Volkes (I. und II. Tenor, Baß des Chores) dem Krieger zu und verschmelzen, nicht nur mehr respondierend, ihren Willen dem seinigen. Nun greift der einmal entzündete Wille im Volke um sich: Die Freudenlehre wird in ihm zur Gesinnung, die theoretische und praktische Erziehung haben ihr Ziel erreicht. Nicht respondierend wie zur Lehre der Führenden des ersten Standes, nicht sich verschmelzend mit dem Aufruf des Kriegers wie im 2. Chorteil, sondern frei aus dem eigenen Innern heraus ruft das Volk seinerseits die Worte, in denen ihm der Aelteste anfangs von der allgemeinen Gemeinschaft sprach.

Das ist, wie wir schon nachwiesen (vgl. S. 25 ff), die *Sententia emphatica*, die „affectus zu expremieren und im Hörer zu movieren“, in die nun als Ripieno über den Vorschlag von Baensch hinaus, die ganze Hörergemeinde einstimmen sollte und die auch nach der Satzanlage bei Beethoven von allen mitgesungen werden kann.

Wenn auch die Instrumente schon vereinzelt vorher und nun in den weiteren Chorsätzen teilweise *colla parte* mit den Singstimmen spielen, so hebt sich doch keine Stelle so geschlossen liedmäßig begleitet aus dem Ganzen heraus, wie gerade diese Wiederholung der Freudenstrophe. Das schon nachgewiesene Unisono und Oktavieren (vgl. S. 139) der gesamten Bläser (außer Trompeten) zum schlicht 4-st. Chorsatz ruft zwingend zum Mittun auf und beseitigt die Bedenken, die wegen des Einstimmens der Volksmenge in der tiefen Oktave zum Chorsopran erhoben werden könnten. Nach dem Partiturbild Beethovens führen die

Hörner in der eingestrichenen Oktave die Frauenstimmen und die Fagotte in der kleinen Oktave die Männerstimmen des Volksgesanges.

Daß bei der praktischen Aufführung in dieser, nach unserer Kenntnis der früheren Praxis nicht nur unbedenklichen sondern geradezu geforderten Form, auch Cappellae mit den oben genannten Instrumenten herausgezogen und im Raum verteilt werden können, daß die Chöre der HJ, SA und anderer Gesangsvereinigungen einstimmig den Volksgesang von verschiedenen Seiten aus führen sollten, ist eine naheliegende Forderung.

Wir sind überzeugt, daß mit dieser Erweiterung der Darstellungsform nach dem Plane von Baensch: von der Schau zur Aktivierung aller, nicht nur die Richtigkeit seiner Gedanken von der musikalischen Seite her unterstrichen wird, sondern daß nur so im letzten Grunde das Anliegen des Komponisten nach seinem in der Partitur manifestierten Willen erfüllt wird.

Schwierigkeiten für die Durchführung, die natürlich sorgfältig vorbereitet sein muß, kann es nicht geben. Wie die Besucher sich vor einem anspruchsvollen Schauspiel oder vor einer Oper mit dem Textbuch und auch wohl mit dem Klavierauszug befassen, so werden bei geschicktem Aufruf die Konzertbesucher gern zu einem Einführungsabend kommen, an dem sie mit dem Aufbau des Werkes vertraut gemacht werden und auch „ihre“ Weise kennen und singen lernen. Die Chöre haben dazu noch ihre Sondervorbereitung. Eine Stelle zum nicht-störenden Sicherheben von den Plätzen ist 26 Takte vor dem Einsatz des Volksgesangs nicht nur durch das ff und Unisono aller Instrumente äußerlich gegeben, sondern innerlich durch die Steigerung auch vom Komponisten angezeigt.

Den Chören, die sich für die Cappella-Mitwirkung zur Verfügung stellen, ist damit eine sinnvollere und ihrer Leistungsfähigkeit gemäße Aufgabe gestellt, als sie heute in dem Versuch vorliegt, einen „Massenchor“ für das Konzert aus verschiedenen Chören „zusammenzureißen.“ Nachweisbar bleiben viele Sänger wegen des schwierigen, ihrer sonstigen Arbeitsweise zu fern liegenden Chorsatzes den notwendigen Sonderproben fern. Statt Drill zu einer äußerlichen Beteiligung aus „Prestige Gründen“, wird der Aufruf zur Führerbeteiligung aus dem rechten Können heraus dankbar aufgenommen und ausgeführt werden.

Baensch, der selbst die szenische Aufführung nur dann ausgeführt wissen will, wenn eine „ideale Vollendung der Darstellung zu erreichen ist“, teilt verschiedene Äußerungen zu seiner geistvollen Auslegung und zu seinem kühnen Plane bezüglich des Chorfinals mit. Zustimmung sagt Hans von Wolzogen (Bayreuth):

„Ihr Gedanke einer szenischen Darstellung der Hymne ist mir sympathisch, wenn man auch ein ideales Theater dafür wünschen möchte. Er scheint mir weniger ‚stilwidrig‘ als der jetzige Gesangsvortrag am Schlusse der Symphonie manchem Puristen gilt.“

Ähnlich zustimmend äußern sich A. Lorenz und C. Grunsky. Baensch selbst hält

„eine Entscheidung des Meinungsstreites durch historisch-aesthetische Gründe nicht für möglich. Jedoch spricht eindeutig für eine Aufführung der pädagogische Grund, daß sie den Zuhörer zum Nachdenken zwingt.“

Dem Zwange zum Nachdenken fügen wir, gestützt auf die Kenntnis der Absicht des Komponisten, die uns nach Scherings Beethoven- und Schubert-Deutung heut nicht mehr so absonderlich vorkommt, und überzeugt aus der Anlage der Partitur, daß wir es im Grunde mit einer gleichen Aufgabe wie bei Praetorius zu tun haben, die Forderung hinzu: Mitsingen aller, wodurch ein intensiveres inneres Mitgehen gewährleistet ist.

In Städten, in denen sich wie in Oldenburg die Aufführung der IX. Symphonie am Ende der Spielzeit des Staatstheaters als schöner Brauch eingebürgert hat, wird eine ideale Darbietung durch die Verbindung der Opernkkräfte mit dem vom Staatskapellmeister geleiteten Singverein unter Heranziehung der Chöre der Stadt zu gewährleisten sein. Auch auf Gausängerfesten, die die Aufführung der IX. Sinfonie gern in ihr Konzertprogramm aufnehmen, ist sicher das von den einzelnen Vereinen vorbereitete Mitsingen aller Festteilnehmer leicht zu erreichen. Auf idealer Feierstätte, z. B. der Dietrich Eckart-Bühne in Berlin, wird eine szenische Darstellung unter Aktivierung der Hörer große Wirkung haben.

Wie bereit aber unsere Zeit ist, sich über die Rolle des bloßen Zuschauers und Zuhörers hinauszuhoben um sich in das dargebotene Geschehen einzugliedern, bezeugt der Bericht über eine „Tellaufführung“ des Frankfurter Schauspielhauses auf der Feierstätte Loreley a. Rhein, bei der durch eine ähnlich kühne Aenderung im Aufbau des Werkes eine besonders nachhaltige Wirkung erreicht wurde:¹²

„Zum Schluß der Aufführung betrat Tell, nachdem sich die Bühne mit jubelndem Volk gefüllt hatte, als letzter die oberste Mitte der Szene und sprach: ‚Wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern ...‘ (die Worte auf dem Rütli ohne Tell), ein Chor wiederholte, was Tell vorgesprochen, die Zuschauer erhoben sich von den Plätzen, ja, mancher von ihnen sprach das Gelöbnis mit. Das Theater war ausgelöscht ..., die Aufführung wurde zur Kundgebung, Tell, der große Einzelne, wurde zum Wortführer des ganzen Volkes.“

Nur derjenige, der vergißt, wie unsere Dichter und Musiker an ihrem Werk gebessert und gefeilt haben, wie auch sie es den praktischen Bedürfnissen anpaßten und wie andere es häufig für eine Aufführung zusammenstreichen, wird noch Einwendungen wegen willkürlicher Aenderung der Form erheben.

Dagegen dürfen wir überzeugt sein, daß unsere Dichter und Komponisten in der durch lebhaftes Mitun bezeugten freudigen Teilnahme der Zuschauer und Zuhörer die schönste Erfüllung ihrer Idee begrüßen werden.

Sinngemäß gilt auch hier, was H. Stephani zur Begründung von Freiheiten in der Umgestaltung von Kunstwerken im Vorwort seiner Neu-einrichtung von Händels „Judas Maccabäus“ sagt, indem er auf das Wort eines bekannten Musikkritikers, der „fortschrittlichen Kunstauffassung gewiß unverdächtig“ sei, verweist:

¹² Bericht in der Frankfurter Zeitung vom 27. 6. 39.

„Freilich, es mache bessere Figur in der Kritik, über die kleinste Aenderung Wehe zu rufen und jede geopferte Note als unersetzlichen Verlust zu beklagen; aber ein größeres Verdienst erwerbe sich der Praktiker, der mit Aufopferung einiger Aeüßerlichkeiten ein Kunstwerk zum Siege führe, als jene Puristen, welche von ihrer klassischen Höhe herab lieber zusehen, wie es durchfällt.“

Die Tatsache, daß bei festlichen Feiern immer wieder die gleichen Stücke dargeboten werden, zeugt von der Verlegenheit, in der sich unsere musikalischen Fei ergestalter in Bezug auf geeignete Werke befinden. Aus dem Erlebnis der Schlußkundgebung mit dem Führer auf dem deutschen Turn- und Sportfest in Breslau erhebt Feldmann den Ruf nach zeitgemäßer Fei ermusik:

„Solche und ähnliche Veranstaltungen etwa des Nürnberger Parteitages durch eine entsprechend inhaltstiefe Musik auszugestalten, muß ein Wunschbild unserer heutigen deutschen Musikkultur sein. Ihm näher zu kommen ist Sache der Technik fast im gleichen Maße wie auch unserer Komponisten und nicht lösbar ohne eine allgemein verständliche musikalische Sprache.“

Mit dem Ansatz am Choral als einer „allgemein verständlichen musikalischen Sprache“ hatte es der Kantor der Reformationszeit leichter als der Dirigent unserer Zeit. Wenn er auch nicht selbst komponierte und die „Kernlieder“ seiner Zeit so kunstvoll und mannigfaltig auszugestalten in der Lage war wie MPC, so standen ihm doch in den Werken der Zeitgenossen, auf die Praetorius ja immer verweist, reichlich brauchbare Sätze zur Verfügung. Da aber selbst bei weltlichen Zusammenkünften die Feier unter Bindung an die kirchliche Liturgie stand, konnte er nach der feststehenden Ordnung nie in Verlegenheit um das Bekenntnislied sein, das gerade dieser Feier zugrunde zu legen war. Die musikalisch schöpferischen Persönlichkeiten gelangten von hier aus zu einer künstlerisch selbständigen, vom Cantus firmus gelösten Ausgestaltung ihrer Werke, wie Schütz; die erzieherisch schöpferischen Kantoren dagegen werden zu Wegweisern für immer neu gestaltete, lebendige Darstellungsformen, die Praetorius in unerschöpflicher Fülle aufzeigt.

Es ist schon bei der Betrachtung der chormäßigen Ausgestaltung des Chorals auf die Tatsache verwiesen worden, daß die Ausrichtung auf die Gemeinde durch Verlegung der Melodie in die Oberstimme und durch Vereinfachung des Rhythmus als ein Nachteil für die weitere Entwicklung der Kunstform empfunden wurde (vgl. S. 27).

Wenn heute in der musikalischen Fei ergestaltung immer wieder das Volks- und Bekenntnislied der Bewegung als Grundlage gefordert und Rücksichtnahme auf die Teilnahmefähigkeit des einfachen Mannes als Maßstab für die künstlerische Ausgestaltung empfohlen wird, so müssen unsere Schaffenden mit demselben Vorwurf rechnen, der jener Zeit gemacht wurde. Heute aber kommen ihnen die Untersuchungen von musikwissenschaftlicher Seite her zu Hilfe, die ihnen die Tatsache bezeugen, daß der Aufbau einer musikalischen Volkskultur nur „von unten her“ („kunstbiologisches Gesetz“) erfolgen kann.

G. Frotscher hat die Gründe für den „Dualismus von Volks- und Kunstmusik“ untersucht und nachgewiesen, daß die Konstruktion einer

Spaltung beider musikalischen Schaffensbereiche der spezialisierten Kunstbetrachtung und Kunstwertung entspringt,

„die die Erscheinungsformen des organischen Geschehens absondert und die Ganzheit des Lebens in Teilgebiete spaltet, um diese Teilgebiete als Sondergebiete zu bewerten und ihnen eigene Gesetzmäßigkeiten und eigene Freiheiten zuzuerkennen. ...

Mit der Emanzipation des Kulturbegriffes wird das Reich der Kunst in den Bezirk der ästhetischen Eigengesetzlichkeit verlagert. Das Kunstwerk erscheint als absolute ästhetische Leistung, der Ablauf der Kunstgeschichte stellt sich als eine Entwicklung von Stilelementen und Formproblemen dar. ... Das Volkslied wird aus seiner Lebensbezogenheit herausgelöst. Die Gebundenheit der völkischen Kunst erscheint als Hemmnis ihrer Entwicklung.“

Auch Frotscher erhofft im singenden Volk die aufgeschlossene Hörergemeinde:

„Ein Volk, das im lebendigen Sinne sein Brauchtum gestaltet, das sich im Liede zur politischen Kampfgemeinschaft zusammenschließt, wird auch als aufgeschlossene Gemeinde zu seinen Schaffenden stehen, deren Werk in seiner Feier lebendig wird. ... Völkische Kunst ist die Einheit vom Erleben und Gestalten. Mit ihrer Verwurzelung im Volke ist sie ausgerichtet auf die Erlebnisformen der völkischen Gemeinschaft. Durch die Verbindung mit dem Erlebnis der Gemeinschaft bewahrt die völkische Kunst die Kräfte der Vergangenheit im Gegenwärtigen. Sie unterliegt nicht den Modeerscheinungen einer traditionslosen Entwicklung, sondern der Gesetzmäßigkeit des organischen Werdens, in ihr kommt das wesentlich Bleibende zum Ausdruck und, in ihren höchsten Leistungen, das Ewige. ...

Verschüttetes Brauchtum muß lebenskräftig gemacht werden, um dem lebensbezogenen Volkslied den Boden zu bereiten; aus den Erlebnisformen der Gegenwart muß sich lebendiges Brauchtum gestalten, um Untergrund lebenverwurzelten Musizierens zu sein.“

Mit dieser Grundlegung einer wurzelechten Schaffensweise kann sich der Komponist heute in seiner Kunst getrost „dem Volke“ und dem „gemeinen Mann“ zuwenden. Er, der gerade in intellektuellen Kreisen so häufig auf strikte Ablehnung und völliges Unverständnis stößt, wird sich am sichersten von der früher üblichen Gleichsetzung der Begriffe „Volk“ mit „niederem Stand“ und von „gemeinem Mann“ mit „primitiver Bildungsschicht“ fernhalten. Der Auftrag, für die Fei-
gestaltung seines Volkes als einer geschlossenen Gemeinschaft aller Stände zu schreiben, ist ihm nicht mehr eine zweitrangige Aufgabe.

Zu dem Formproblem der Werke, die aus der Bindung an das Brauchtum im Volke hervorgehen und in denen die Einheit von Erleben und Gestalten gesichert ist, hat H. Roth als ein „Nichtmusiker“ ebenfalls Stellung genommen:¹³

„Wir haben den Wunsch, daß die Feier nicht zur Stelle musikalischer Auseinandersetzung oder Problematik in der Form wird, daß der Hörer nicht zur Empfindung, zur inneren Aufnahme der Musik kommt, sondern gezwungen ist, mit einem Widerstreit der Gefühle über die Musik nachzudenken.“

Für das kunstvoll ausgestaltete Chorlied wird von Roth wiederum die Fei-
ergestaltung der Jahrhunderte als Vorbild angerufen:

¹³ Musik und Feier in „Musik in Jugend und Volk“, I, S. 160 ff.

„Wo sind die festlichen Chöre und Lieder für unsere Feiern? ... Es ist der Glanz und die Klarheit der höchsten Gedanken, die uns im wirklich edlen Klang begegnen ... Ist nicht das Lied ‚zur Ehre Gottes‘ als ein lebensbejahendes und freudiges Bekenntnis zur Schöpfung ein schöner und wahrhaft beglückender Teil der Feier?“

Von der in der heutigen Fei ergestaltung bevorzugten Kunstform der Kantate erwartet er, daß sie

„in dem Aufbau und im Sinne der Feier ihre Aufgaben erfüllen“ kann.

Uebersichtlich wird von K. Lamerdin bei der Betrachtung der „musikalischen Literatur der letzten Jahre“ gezeigt, wie die Musiker unserer Zeit in ihren neuen Kantaten die Forderungen des „Nichtmusikers“ erfüllt haben:

„Eine Werkform ist in der Musikaarbeit der Hitlerjugend, in der Fest- und Fei ergestaltung in den Vordergrund getreten: die Kantate. Es war vor allem das Bekenntnislied, das hier zum Leitmotiv eines größeren Musikwerkes wurde, ihm seinen Sinn gab und durch die Verbindung mit einer singenden Mannschaft, die auch die Zuhörer einschließen konnte, ihm die unmittelbare Lebensnähe sicherte. Von den einfachsten Formen der Liedkantate finden wir Kantaten verschiedensten Aufbaus bis zum großen, alle Möglichkeiten des Chores, des Orchesters und der solistischen Leistung ausschöpfenden Werk. Die Kantatenform ist nicht auf ernste und feierliche Inhalte beschränkt geblieben, es sind gerade in letzter Zeit viele fröhliche Kantaten entstanden, und solche, die sich aus einem bestimmten thematisch ausgewählten Kreis von Volksliedern aufbauen.“

Die Verpflichtung, in der Kantate vom einfachen einstimmigen Volkslied aus (vgl. Choral bei Praetorius) zur anspruchsvollen Form zu führen, zeigt auch H. Hoffmann in seiner Betrachtung über „Jugendkantaten zum Singen und Spielen“¹⁴ unter Hinweis auf einige Werke von J. Haas:

„In den letzten Jahren hat sich ... eine Form herausgebildet, die diesen Bedürfnissen (die Verbindung aller Musizierenden, die man nicht mehr in Singende und Spielende einteilen möchte) Rechnung trägt: die ‚Lied-Kantate‘. Sie ist aus der Not heraus entstanden, Musiziergut für die Gemeinschaft der Singenden und Spielenden zu schaffen, das Volkslied ganz ausschöpfen zu können und in einer Musik zu leben, die man voll und ganz erfüllen und bejahen kann. Denn das Wesentliche dieser Musizierform besteht ja nicht in der konzertanten Vorführung vor einem Kreis geladener Gäste, sondern man musiziert um der Musik willen, um sich gemeinsam im Dienst an der Musik zu finden, um aus dieser gemeinschaftlichen Musikübung neue Kraft zu erhalten. Es steht hinter dieser Musikgesinnung eine ähnlich strenge und ethische Grundhaltung, wie sie in der deutschen Musik der Reformationszeit wirkte, als auch das Lied als Anliegen aller lebendig war und die Komponisten zur kunstvollen ‚Bearbeitung‘ der bekannten Liedweisen angeregt wurden (Senfl!).

Mehr und mehr finden sich auch heute Meister des Tonsatzes und schenken der Jugend Werke für dieses Musizieren. Die musikalischen Möglichkeiten sind dabei schier unbegrenzt, weil für fast alle dieser Kantaten eine Besetzungsfreizügigkeit je nach Maßgabe der verfügbaren Kräfte vorgesehen ist, die an die schöpferische Besetzungsfreiheit des 15. bis 17. Jahrhunderts erinnert. Inhaltlich möchten wir drei Gruppen solcher Gemeinschaftsmusiken unterscheiden: 1. Kantaten, die ausschließlich das Volkslied benutzen, 2. Kantaten, die neue Melodien bringen und damit neue Wege suchen, sei es, daß die neuen Weisen volksliedhaft

¹⁴ Der Weihergarten 1939, Nr. 2. Schott's Söhne, Mainz.

sind, oder daß sie zu größeren Formen hinüberführen, und 3. Hymnen, die (wenn auch volksliedhaft) zur Festgestaltung der Gemeinschaft (mit und ohne Hörerschaft, die freilich in das Musizieren sinngemäß einbezogen werden sollte!) aufgespart bleiben müssen.“

Leitsatzmäßig wird von W. Ehmann das Werden und die Ausführung einer Kantate in seiner „musikalischen Fei ergestaltung“ beschrieben:

„Schon mit den einfachsten Mitteln ist eine gute Feier zu gestalten. Ein Sprecher, den jeder gesunde Junge stellen kann, ein Lied, das jede Gemeinschaft singen kann, genügen. Mit jeder Erweiterung wachsen die Möglichkeiten; hinzu tritt ein Redner, ein Singchor in seiner gestaffelten Zusammensetzung, ein Sprechchor, eine Streichergruppe, eine Bläsergruppe usw. Stets hüte man sich davor, die verschiedensten ‚Mitwirkenden‘ aus den verschiedensten Gebieten zusammenzuborgen und für eine Stunde zusammenzuspannen. Sondern man gehe umgekehrt vor, prüfe die eigenen zur Verfügung stehenden Möglichkeiten und ziehe an fremden Kräften hinzu, was die eigene Grundlage zu tragen vermag. Die Selbständigkeit dieses Vorgehens wird von vielen neuen Werken ermöglicht, die für eine Aufführung die verschiedensten Besetzungen zulassen. So baut man sich selbst eine Fei erkantate auf. Gesucht sind hier nicht die ‚Mitwirkenden‘, bei denen jeder aus seiner eigenen Welt ein eigenes ‚Repertoire‘ mitbringt, sondern die ‚Ausführenden‘, die mit ihrem künstlerischen Können den gestellten Gedanken gemeinsam zur Ausführung bringen.“

Der hier vorgeschlagene Weg unterscheidet sich in keinem Punkte von den Anweisungen des MPC, die Einrichtung der Stücke nach den vorhandenen Kräften zu gestalten, Instrumentalsätze, auch von anderen Meistern, einzufügen, sofern Instrumentisten vorhanden sind, wenig- oder vielstimmig zu musizieren, je nach der Zahl der zur Verfügung stehenden Musiker, schwierig gesetzte Teile durch Unterlegung des Textes unter einfachere auszutauschen oder auszulassen, besonders, um dafür das gemeinsam zu singende Lied aufzunehmen.

Was Ehmann als Weg zur Selbstgestaltung einer Fei erkantate beschreibt, wird gewissermaßen programmatisch in Nr. 1 der Reihe: Deutsche Fei erstunde, „Die Welt gehört den Führenden ...“, durch R. Heyden von der Entstehung seiner Liedkantate bestätigt:

„Die Hauptbestandteile der Kantate, nämlich das gemeinsam zu singende Lied und die zwischen den Strophen eingefügten Spruchkanons für den Chor, entstanden zunächst unabhängig voneinander. Anlässlich eines Musikschulungslagers des Gebietes Mittelland der HJ ergab sich aus dem Bedürfnis nach einer erweiterten und doch geschlossen-einfachen musikalischen Feierform die Zusammenfügung von beiden und die instrumentale Einkleidung. Riefen schon die Spruchkanons zwischen den einzelnen Strophen zur Besinnung, so brachte die Einfügung des gesprochenen Wortes eine weitere Vertiefung. Als letzte Steigerung fällt dann noch der Chor in die Schlußzeilen des Sprechtextes ein und bereitet damit den musikalischen Höhepunkt in dem dreistimmigen Kanon „Wir tragen und bauen das Reich“ vor.

Die Erarbeitung der Kantate setzt keinen geschulten Chor voraus, sondern ist in und mit jeder Einheit zu bewältigen. Hieraus erklärt sich auch die ausschließliche Verwendung der Kanonform für den Chor: Da der Kanon sich aus der Einstimmigkeit entwickelt, bietet er die einfachste Möglichkeit zum mehrstimmigen Singen ohne Voraussetzungen.“

Wie außerdem neuzeitliche Werke in ihrer Grundanlage sogar nach dieser Ausgestaltung verlangen, sei an einem kürzlich ausgeführten Beispiel nachgewiesen. P. Höffers „Fröhliche Wanderkantate nach

Texten von J. von Eichendorff“ für Einzelstimmen, gemischten Chor und Orchester (Streicher und Holzbläser) entbehrt der nach unserem Gefühl für eine Kantate erforderlichen Rezitative und besonderen solistischen Teile, da die Gesänge der Einzelstimmen in die Chorteile eingebaut sind. Aber nicht, um das Werk in dieser Richtung zu vervollständigen, sondern um die Hörer bei einem Abendsingen im Freien, bei dem mir das lebendige Mitgehen im „Nuranhören“ gefährdet schien, baute ich textlich passende Lieder zum gemeinsamen Gesang zwischen den einzelnen Chorteilen ein und ließ im letzten Teile, in dem Höffer die bekannte Melodie zu: Wem Gott will rechte Gunst erweisen ... chorisch ausgestaltet, bei der dreimal wiederkehrenden ersten Strophe (Sententia emphatica, vgl. S. 26) alle Anwesenden mitsingen.

Der Bericht über diese Form der Darbietung sagt von der Wirkung auf die Hörer:¹⁵

„Einen unvergeßlichen Höhepunkt erreichte die erhebende, beschwingte Feierstunde im vierten Teil der Kantate mit dem in Rondoform dreimal wiederkehrendem: Wem Gott will rechte Gunst erweisen. Das war nichts für ‚die Trägen, die zu Hause liegen!‘ Das war aktives, nach- und mitschöpferisches Musizieren und Singen in einer festen Einheit von Wort und Klang.“

In der Tatsache aber, daß alle Teilnehmer diese Strophen in D-Dur (also bis zum *fis*) ohne jede stimmliche Anstrengung sangen, sehe ich den besten Beweis dafür, wie beschwingt durch das eigene Mittun das innere Mitgehen war.

Wenn auch die Erweiterung eines vom Komponisten geformten Werkes nur mit sicherem Stilgefühl vorgenommen werden darf, so bieten doch die von Lamerdin (vgl. S. 194) aufgezählten Liedkantaten auf bekannte Volksweisen und volksläufig gewordene Lieder der Bewegung bei verschiedensten Feiern zumeist die Möglichkeit der Einbeziehung der Hörer als Mitwirkende. Als ein Beispiel für viele sei auf Spittas „Deutsches Bekenntnis“ verwiesen, aus dem die Weise „Heilig Vaterland“ längst zum Volksbekenntnis geworden ist.

Hat der Musiker schon eine begreifliche Scheu, den für ihn anspruchsvollen, mit dem Geiste Bachs (nicht mit der damaligen Bezeichnung „Konzert“) verknüpften Begriff „Kantate“ auch für anspruchlosere Gebrauchsmusik aufzunehmen, so melden sich bei ihm zur Bezeichnung „Oratorium“, die er zumeist nur mit den Namen Händel und Haydn verbindet, noch größere Bedenken. Sobald er sich aber zu der Erkenntnis durchringt, daß nur durch den Ansatz im alltäglichen Erleben des Volkes die Hinführung breitester Kreise zu den Hochformen unserer überzeitlichen Meister gelingt, daß die unserm Volke fremd gewordenen Formbezeichnungen erst durch die Erfahrung im eigenen Mittun wieder einen lebendigen Inhalt erhalten und damit das Verständnis der größeren Werke vorbereiten, wird er in solcher Verwendung der ihm „geheiligten“ Namen keine Profanierung mehr erblicken.

Unsere Zeit, die sich vom „Fachmann“ leicht den Vorwurf gefallen lassen muß, daß sie den Grundsatz „fürs Volk“ als nur zu bequem für

¹⁵ Oldenburger Nachrichten vom 28. 6. 39.

ihr Wollen und Schaffen anführt, kann keinen besseren Zeugen für die Lauterkeit und Richtigkeit ihres Strebens aufrufen als W. H. Riehl, der ja ebenfalls von der Musik auch anders als vom nur musikalischen Standpunkte aus zu reden wußte, um aus engster Volksverbundenheit heraus Wege zu weisen, die das Musikschaffen wirklich wieder an das Volk heranzuführen.

In kühnem Gedankenflug greift er über seine Vorschläge für die Kirche als musikalische Volkserzieherin und über die Militärmusik als Hüterin des musikalischen Volksgeschmacks hinaus und verweist auf Großformen, die der neuen Bindung an das Volk bedürfen.

In seiner „Kriegsgeschichte der Oper“ erhebt er die Forderung nach der Schaffung einer neuen Gattung unter Anknüpfung an das Oratorium Händels:

„Statt der biblischen Stoffe Händels müssen Geschichte und Sage wie das individuelle Menschenschicksal die unerschöpfliche Fundgrube bedeutender Stoffe werden. Der Form nach wäre die neue Gattung von Haus aus deutsch ..., sie fände auch nationale Themen des Gedichtes in Fülle ...

Es braucht sich jenes neue weltliche Oratorium ja durchaus nicht bloß in den höchsten Sphären der großen ernsten Stoffe zu bewegen, auch das Reich der heiteren, der humoristischen Muse stünde ihm offen, und neben der heroischen Gattung fände auch die volkstümlich genrehafte ihr Recht.“

In diesem „politischen Oratorium“, in dem das Volk in den Chören zu mithandelnden Personen wird, da sich die großen politischen, religiösen und sozialen Gegensätze leichter in Chormassen als im Sologesange zeichnen lassen, würde sich „ein ideales Kunstwerk entfalten“, dessen zunächst „aristokratisches Publikum mehr und mehr ein volkstümliches im edelsten Sinne des Wortes werden könnte.“

Riehl konnte zu seiner Zeit nicht ahnen, daß spätere Geschlechter, die in ihm den Begründer der wissenschaftlichen Volkskunde verehren, gerade auf musikalischem Gebiete jugendfrisch das erfüllen werden, was er programmatisch zur Forderung erhob. Wie H. Stephani in diesem Sinne Händels „Judas Maccabäus“ zu einem Freiheits-Oratorium unter dem Titel „Der Feldherr“ umgestaltet hat, wurde bereits erwähnt. (vgl. S. 144/45)

Fast klingt es wie eine Zusammenfassung der zur Zeit des Praetorius lebendigen und von Riehl wieder aufgenommenen Bestrebungen, wenn über „ein Volks-Oratorium“, das im Jahre 1939 in München aufgeführt wurde, berichtet wird:¹⁶

„Das Oratorium ist aus der Verbindung des Musikalischen mit dem Religiösen heraus entstanden. Lange konnten seine Formen als gesichert gelten, doch hat sich inzwischen gezeigt, daß seine Entwicklung keineswegs als abgeschlossen gelten darf. Eine neue Form ist entstanden, in der mit dem gleichen Anspruch auf Allgemeinverbindlichkeit an die Stelle des Religiösen das Weltanschauliche gesetzt werden soll. Der neu-geschaffene Begriff des „Volksoratoriums“ bezeichnet sehr gut die Kräfte, die hinter dieser Wandlung stehen.

Der neue Begriff des Volksoratoriums ist inzwischen so allgemein an-

¹⁶ L. Lade im Bericht der Frankfurter Zeitung vom 21. 7. 39.

genommen worden, daß Gottfried Rüdinger, dessen Oratorium „Tannenberg“ in diesen Tagen als eine der Veranstaltungen des Festsommers dieses Jahres in München zum allererstenmal aufgeführt wurde, darauf verzichten konnte, sein Werk ausdrücklich so zu bezeichnen. Die geschichtliche Form des Oratoriums sucht den Ausdruck des Allgemeinverbindlichen vorwiegend in der Gestaltung großer, musikalisch weit-schichtig gebildeter Chöre. An der Bedeutung des Chores hat sich in der neuen Gattung des Voksalatoriums räumlich nichts geändert, doch sind seine Funktionen vielfach andere geworden. Indem dem Chor aufgegeben wird zu sagen, was alle fühlen, vereinfachen sich die Maße; folgerichtig treten an Stelle kunstmäßig komplizierter Gestaltungsformen liedartige Bildungen und der Satz Note gegen Note. Vielfach ist von Komponisten, die sich schon vor Rüdinger der neuen Gattung zuwandten, zugunsten der Gestaltung des Volkstümlichen auf eine kunstmäßige Durchdringung der Formen verzichtet worden. Es ist das Verdienst Rüdingers, mit diesem neuen Werk gezeigt zu haben, daß „volkstümlich“ und „kunstmäßig“ Begriffe sind, die einander nicht ausschließen.

Rüdinger findet den Ausdruck des volkstümlich Schlichten vorwiegend auf der Grenze zwischen Volkslied und Choral. . .“

Ohne, wie bei vorgenanntem Werk, auf das Musikalische selbst weiter einzugehen oder mit den nachfolgend behandelten eine erschöpfende Aufzählung und Bewertung zu versuchen, sei auf die gleiche Tendenz, die deutlich in der Gestaltung neuzeitlicher Werke dieser Gattung zum Ausdruck kommt, verwiesen.

G. Böttcher nennt sein von der DAF preisgekröntes Werk: Oratorium der Arbeit ausdrücklich „ein Voksalatorium“.

Ueber „Idee und Gestaltung des Werkes“ wird in dem Prospekt des Verlages gesagt:

„Das ‚Oratorium der Arbeit‘ dient der Gemeinschaft und will durch seinen Inhalt und seine künstlerische Sprache das Gemeinschaftserlebnis wecken und formen. Infolgedessen hat der Komponist die strenge Kunstform des Oratoriums gelöst und zu einer gebrauchsfähigen Gemeinschaftskunst aufgelockert. Im Hörer werden Saiten zum Klingen gebracht, Empfindungen und Vorstellungen geweckt, die geeignet sind, ihn zu begeistern und zu erheben und eine seelische Aufgeschlossenheit zu erreichen, die die Verbundenheit von Hörern und Ausführenden vertieft.“

Die „seelische Aufgeschlossenheit“ und „Verbundenheit von Hörern und Ausführenden“ wird durch die Einbeziehung der Hörer als Mitsingende erstrebt. Das wird bei dem bekannten Choral von J. Walther unter Nr. 3 im I. Teil: „Wach auf, du deutsches Land . . .“ leicht zu erreichen sein, während der Hinweis auf Nr. 4 (Sopransolo) wegen der hohen Lage und der, der diminuierten Form bei Praetorius ähnlichen Singweise, wohl ein Druckfehler ist. Auch das zum gemeinsamen Gesang empfohlene „Bekenntnis“ (Nr. 32) am Schluß bietet vor allen Dingen rhythmisch eine nicht einfache Aufgabe für den Volksgesang, der aber gelingen kann, weil die Melodie schon unter Nr. 26 einstimmig vom Chor erklang und am Schluß in Strophe 1 und 2 auch erst vorgesungen wird.

Wenn auch nicht besonders als „Oratorium“ bezeichnet, so kann nach dem heiteren volknahen Inhalt in Anlehnung an Riehl, nach dem Einsatz von Männerchor, Sopran- und Altsolo und kleinem Orchester sowie nach der Aufteilung in 3 Teile und der Dauer von ca. 70 Minuten, H. Grabners „Frohsinn im Handwerk“ zu dieser Gattung gerechnet werden. Statt der Einbeziehung der Hörer bei der durchaus liedmäßigen

Gestaltung der einzelnen Stücke, werden durch Variationen über das bekannte Volkslied „Es wollt ein Schneider wandern ...“ im Orchester-Vorspiel zum III. Teil „verwandte Saiten im Hörer angeschlagen.“

Die für Grabner charakteristische Beschränkung auf Kleinformen innerhalb seiner großen Werke, wird seiner „Chorfeier“: Segen der Erde nachgerühmt:¹⁷

„Ein Musikschaffen, das sich an das Volk in seiner Gesamtheit wendet, wird sich hauptsächlich der kleinen musikalischen Formen bedienen, weil etwa Lied oder Marsch schon durch ihre Kürze dem Auffassungsvermögen entgegenkommen.“

Wenn nun ein Werk hervortritt, bei dem man sich sagen muß, daß alle Voraussetzungen für die Wirkung in die Breite und Tiefe des Volkes gegeben sind und daß mit ihm eine außergewöhnliche Leistung vorliegt, so ist es wohl nötig, einmal der Frage nachzugehen, wie sich Wirkung auf das musikalische Volksempfinden — also allgemein Verständlichkeit — und hochkünstlerische Gestaltung in einem solchen Werke zur Einheit finden.“

Ungewollt klingt die Begründung von Praetorius zu seiner Werkgestaltung in der U. an:

„Denn für das gemeine Volk ... nichts besseres, als was sie verstehen und selbst mitsingen, hervorgebracht werden kann.“

Die Berichte von der Aufnahme der „Chorfeier“ an den verschiedensten Orten zeigen übereinstimmend, daß der musikerzieherische Wert einer solchen Werkgestaltung heute ebenso wie von Praetorius erkannt wird:

„Bezeichnend für die Chorfeier ist der unleugbare dramatische Atem des Werkes.“

Wer mit diesen Ohren zu hören vermag, erkennt die ungeheuren Schönheiten, die Reife dieses Chorwerkes. Hier gibt es keine Klangballungen oder Summierung der Orchestereffekte. Das einzelne Mittel wird vorsichtig eingesetzt und wechselnd. Das schafft die Wirkung, die Ungewohnte als dünn bezeichnen. Es ist fürwahr keine Primitivität. Es ist nur bewußte Einfachheit. Und diese Einfachheit erzeugt die eindeutige und unmißverständliche Wirkung — vor allem auf den Mitwirkenden selbst.

Wenn wir wieder ein singendes Volk haben wollen, dann brauchen wir Werke, die an das Volkslied anschließen und in ihrer Struktur so geschaffen sind, daß der unverbildete Volksgenosse mit gesunden Sinnen mitsingen kann und gern mitsingt.“

Deshalb wird von anderer Seite die Forderung erhoben:

„Werke wie dieses von H. Grabner sollen und dürfen nicht lediglich einmal im Konzertsaal erklingen, um dann wieder auf Jahre zu verschwinden. Um die Volksgemeinschaft im Sinne der Zeitforderung zu erziehen, müssen sie in die Abonnementskonzerte und die feierlichen Veranstaltungen der Partei nebst ihren Gliederungen (wir denken dabei besonders an die Jugend) eingebaut werden. Dies ist besonders deshalb möglich, weil alle vier Teile einzeln aufzuführen sind.“

War die Gleichgerichtetheit im Streben von Praetorius und unserer Zeit zunächst die grundsätzliche Haltung vor dem eigentlichen musikalischen Schaffen, sodann die Ueberzeugung von der Erziehungsmöglichkeit durch die Musik, so zeigte schließlich das Raumklangproblem die Notwendigkeit des Rückgriffs auf die Trennung der Klangkörper, also

¹⁷ Presseberichte und Besprechungen nach dem Prospekt des Verlages.

auf den Grundsatz der Variatio per choros. Die Werkgestaltung selbst aber sucht wie damals Anschluß an das Lied des Volkes, um von hier aus die größeren Kunstformen zu entwickeln.

Es ist auffällig, wie auch die einzelnen aufführungspraktischen Fragen, die wir bei MPC als Bedingtheiten für die Darbietung der Werke herausstellten, im Schaffen unserer Zeit ihre Wiederholung finden. Ohne daß Praetorius als Vorbild oder Anreger genannt wird, kommen die Komponisten und Bearbeiter heute zu Satzformen und Werkanweisungen, die zwangsläufig, weil sie aus dem gleichen Schaffensimpuls hervorgehen, dieselben Charakteristika wie die der Mehrchörigkeit aufweisen.

Der Vorrang der Singstimmen in den neuen Werken braucht für unsere Zeit nicht bewiesen zu werden, da das Lied als die „jeweilige Sinnmitte“ einer jeden Feier erkannt und gefordert ist.

Für die Besetzungsstärke steht vorweg fest, daß der alte „Massenchor“ nicht mehr als die Lösung des Raumklangproblems angesehen werden kann. Neben den schon erwähnten Hinweisen hat auch E. Preußner in seinem Aufsatz über „das Singen in den gemischten Chören“, in dem er auch auf das Volkslied als die „eine (einzige!) Grundlage“ für die Lösung der Zukunftsaufgaben verweist, die Grenzen gedankenloser Addition nachgewiesen:

„Man überschreitet im Chorsingen die Grenze, wenn man aus dem Wort Gemeinschaft das Wort Masse macht. Es gibt eine Grenze der Zahl in der Musik, sowohl in der Wirkung wie in der Ausübung. Wer also glaubt, es sei wichtig oder gar erforderlich, Chöre zusammenzuwerfen, um möglichst große Chorgruppen, den Massenchor — das schöne Trugbild ein Chor für eine Stadt — zu erhalten, der ist auf dem Holzwege, wenigstens dem musikalischen. Denn die Natur sagt: Es genügt vollauf, wenn in einem gemischten Chor 200 Stimmen singen, um den sattesten Chorklang heraufzubeschwören; die Erfahrung lehrt, es genügt für unsere größten Hallen, wenn der Chor der musikalischen Kundgebung 500 Sänger und Sängerinnen umfaßt; und auch der 3. Rückschluß ist erlaubt und wohl auch schon bestätigt, es genügt für die größtmögliche Kundgebung im Freien, einen Gemeinschaftschor von 1000 Stimmen aufzustellen, denn das ist das Äußerste, das sich über das Bildmäßige hinaus auch klanglich irgendwie realisieren läßt. Was darüber geht, ist nicht einmal mehr Füllstimme. Wohlverstanden, diese Zahlen 200, 500, 1000 sind die äußersten Grenzen. Die rechte Harmonie des Chorklages ruht in den Massen 50—200 singende Stimmen; und daß schon mit einer Chorguppe von 25 ausgewählten Stimmen Vollwertiges, ja Vorbildliches, geleistet werden kann, zeigen so manche Madrigal- und Auswahlchöre, zeigen vor allem die Singkreise, jene Gebilde, die den Grundlagen des Chorsingens am nächsten stehen.

Die naturgewollte Beschränkung der Chorguppe kann auch anders als durch das Klangliche begreiflich gemacht werden. Sie liegt im Wesen des Chores als Gemeinschaftsform begründet. Eine Gemeinschaft, die kulturell aktiv tätig ist, kann niemals anders wachsen als durch eine kleine Gruppe, die sich kennt, die Gemeinsames denkt, gemeinsam handelt, fast ohne Befehl, in Kulturdingen zumal ... Deshalb halte man sich an die leicht überschaubare Gruppe im Chor und, statt sich an Sängermassen zu berauschen, halte man es mit der Kulturzelle.“

Diese Kulturzelle aber ist der Konzerttatchor in der Mehrchörigkeit. Aber auch die Frage der Besetzung der Stimmen im geschlossenen Chor wird als genau so abhängig von den gegebenen Verhältnissen

empfundene, wie in der Zeit der Berufs-Chöre. Deshalb kommt man hier zu den gleichen Freiheiten in Bezug auf Auslassung und Umbesetzung der Stimmen und empfindet die bewußte Einstellung auf diese Möglichkeiten geradezu als „Neues Singen“. K. Schüler begründet mit uns wohl vertrauten Hinweisen seine Setzweise des neuen Singens:

„Die Sätze sind durchweg so angelegt, daß schon zwei Stimmen (a und b) selbständig sind und eine dritte (c) oder dritte und vierte (c und d) nach Belieben hinzutreten können. Außerdem sind die Stimmen in den Oktaven vertauschbar, so daß also die Partitur nicht nur für gleiche Stimmen (Männerchor im Klang natürlich dann eine Oktave tiefer), sondern auch für gemischte Stimmen gilt. Für die letztere ist die Stimmverteilung jeweils angegeben; wenn bei dem entsprechenden Buchstaben keine 8 unterzeichnet ist, dann soll diese Männerstimme in der gleichen Tonhöhe singen, wie notiert ist (meist dann jedoch transponiert!). Besetzungsmöglichkeiten sind also: a) 2-, 3-, 4-stimmiger Frauen-(Kinder-)Chor; b) 2-, 3-, 4-stimmiger Männerchor; c) 2-, 3-, 4-stimmiger gemischter Chor. Die Buchstaben bezeichnen immer die Folge im musikalischen Aufbau, nicht die Höhenlage der Stimmen. 2-st. kann natürlich alles in tieferer Lage genommen werden.

Durch diese Setzart soll ein „Neues Singen“ ermöglicht werden, weil nunmehr aus jedem Lied durch Wechsel der Besetzung ein kleines, kantatenähnliches Kunstwerk geschaffen werden kann (wobei natürlich auch fehlende Stimmen durch Instrumente ersetzt werden können), ohne daß die Melodie damit überlastet wird. Kennen alle Stimmen a und b, also cantus firmus und erste Gegenstimme, so sind auch Männerchöre nun immer ‚stimmfähig‘. Für Schulen gilt das insofern, als nunmehr auch die Unterstufen (einstimmig) und Mittelstufen (zweistimmig) mit dem Chor zusammen singen können. Bei der musikalischen Ausgestaltung größerer Feiern können alle beliebigen Stimmgattungen nach diesen Sätzen ohne weiteres zusammenwirken und brauchen nicht mehr wie bisher etwas Besonderes einzustudieren, das nachher (wegen der Unvollständigkeit des Satzes) für die einzelne Gruppe wertlos ist. Es kann also auch einstimmiger Volksgesang so durch eine, zwei oder drei Gegenstimmen eines Chores (einer Schule oder instrumental) zu einer sinngemäßen Steigerung gebracht werden. Daß bei solchen Sätzen auf manche rein musikalische Wirkungsmöglichkeit verzichtet werden mußte, ist natürlich. Das Ziel sind auch nicht äußere ‚Konzertwirkungen‘, sondern eine lebendige innere Verbundenheit durch das Mittel der musikalischen Entfaltung. Nicht das ‚musikalische‘ Endergebnis ist hier entscheidend, sondern der Weg dahin, der zur singenden Gemeinschaft führt.“

Aufschlußreich ist im ersten Heft die Umgestaltung des Satzes „Die helle Sonn ...“ von M. Vulpius nach dem vorstehend beschriebenen Prinzip. Die Melodie liegt in der zweiten Stimme als a, der Alt des Originalsatzes tritt etwas ausgeziert ebenfalls als Unterstimme (b) hinzu, dann folgt als c der fast unveränderte Baß als tiefste Stimme im „neuen Singen“, bis schließlich der ebenfalls nur unbedeutend veränderte Tenor als höchste Stimme (d) erklingt.

Daß bei dieser neuen Setzweise, wie bei Praetorius, für den Gesang von nur 2 Stimmen der Zusammenklang in Terzen und Sexten zu bevorzugen ist, hat Schüler wohl bemerkt. Das geht aus dem noch einfacher und frei von jeder Vorlage gestalteten nächsten Satz des Abendliedes von J. A. P. Schulz „Der Mond ist aufgegangen ...“ hervor, in dem Melodie und 2. Stimme (b zu a) durchweg, ohne Durchgänge und mit nur einem Vorhalt, in volkstümlicher Zweistimmigkeit geführt sind.

Aber auch an die Einbeziehung des „Volksgesanges = Kinder — Frauen — Männer“ (also in Unisono und Oktaven) ist von Schüler gedacht, z. B. in J. Walthers „Wach auf, du deutsches Land...“, Heft 3, S. 72. Hier fehlt, anders als bei Praetorius, beim Oktavieren der Stimmen die Vorsicht, ein Instrument dem Cantus firmus zuzuteilen, damit die eine Stimme „sonat und die andere cantat“, doch ist für die Stimmen b und c außer der obligaten Fanfare der Einsatz und das Mitspielen von Instrumenten (Trompete für die hohe und Posaune für die tiefe Vokalstimme) vorgesehen.

Schüler betritt somit, von der gleichen Absicht wie Praetorius geleitet: für jede bescheidenste Voraussetzung einen musikalischen Satz zur Verfügung zu stellen, der nach Maßgabe der Zeit, des Ortes und der Ausführenden weiter ausgestaltet werden kann, den Weg zur singenden Gemeinschaft, den der Altmeister vorangegangen ist. Daß bei dem Vorschlag der Ausgestaltung zur „Kantate“ durch Wechsel der Besetzung auch die einstimmig von allen gesungene erste Strophe beginnen kann und weitere Variationen (Solostimme mit Instrumenten usw.), wie sie MPC ausführlich in der U beschreibt und in den Pol. vorlegt, heute zu ähnlichen Liedbearbeitungen führt, ist der Vorzug einer Setzweise, die sich von erstarrten Regeln frei gemacht hat und nicht zuerst auf „äußere Konzertwirkungen, sondern auf eine lebendige innere Verbundenheit durch das Mittel der musikalischen Entfaltung“ bedacht ist.

Hält Schüler in seiner Satzgestaltung darauf, daß der stimmlich sich erweiternde Chor dennoch den Stimmführungsgesetzen folgt, die uns für den a cappella-Satz vertraut sind, so ziehen andere Meister die Einstimmigkeit vor, die sich nur zum Schluß hin zur Dreistimmigkeit weitet, z. B. J. Haas in seinen drei Kantaten: Zum Lob der Musik, Zum Lob der Natur, Ans Vaterland. Wenn auch ursprünglich für Jugendchor mit Streichorchester und Orgel bestimmt, so sagen die Hinweise des Komponisten doch ausdrücklich, daß der einstimmige Chor „sowohl von jugendlich hohen wie tiefen (also von Knaben- bzw. Frauen- und Männerstimmen) gesungen werden kann. Auch die gemischte Besetzung ist zulässig.“ Daß die erste Violine häufig unisono mit dem Cantus firmus-Chor geht, erinnert an die Zuteilung eines Ornementinstrumentes zu den Knabenstimmen im Puer., in dem Praetorius ebenfalls die hohen Stimmen durch Tenöre zu ersetzen gestattet.

An die Bevorzugung der Knabenstimmen bei MPC gemahnt die Kantate von G. Blumensaat „Briefe der Gefallenen“, die nach dem Bericht von A. Schiersch dazu bestimmt ist,

„... die große Gemeinschaft eines Volkes aufzurütteln, indem man sie teilhaben läßt an Grund- und Urgrund unseres heutigen Seins.“¹⁸

Wie die Knaben im Puer. die freudige Botschaft des „Quempas“ in die Gemeinde hineinrufen, so werden sie bei Blumensaat zu Mahnern an den Opfergang bei Langemarck:

¹⁸ Sonderheft der ZfM., 1938, 10; Musik in der HJ.

„Und wer vermag den Klang ‚der jungen und sehr hellen Stimmen‘ jemals aus seinem Bewußtsein zu reißen, wenn er einmal vernahm das ‚Rufet ihr Knaben vor Langemark‘.“

Das Raumklangproblem nahm seinen Ausgang von der Frage, wie man aus „hunderttausend Zuhörern Hunderttausend machen kann, die sich als mitbeteiligte Mitarbeiter des Führers, als das handelnde lebendige deutsche Volk fühlen“, also von derselben Absicht, die Praetorius zum Einbeziehen der Gemeinde in die Mehrchörigkeit nötigte. Daß dem Musiker unserer Zeit hiermit besonders dankbare Aufgaben erwachsen, wurde bei der Untersuchung der Raumfrage schon mehrfach angedeutet.

Im gemeinsamen Gesang der Lieder der Bewegung und der Vaterlandshymnen ist uns die Beteiligung der Volksgemeinschaft ebenso geläufig, wie in der von Luther geschaffenen Bekenntnisform des Gemeindechorals. Wie aber die Kantoren der Reformationszeit, insbesondere Praetorius, diesen schlichten gemeinsamen Ausdruck der Glaubensgenossen zur Anregung und Vertiefung ihrer Bekennerfreudigkeit in die „Concertform“ hinaufsteigerten, so strebt auch unsere Zeit nach künstlerischer Ausweitung des Zeitliedes unter Einbeziehung der Hörer als aktiv Teilnehmende.

Die Problematik der Mitbeteiligung der Hörer im gemeinsamen Gesang hat E. Preußner in einer Untersuchung über den „Wandel des Konzertes“ aufgezeigt:

„Der Gedanke, den Hörer aus der vermeintlichen Passivität endgültig herauszureißen, hat dazu geführt, ihn am Geschehen direkt zu beteiligen. Allein die Punkte im Programm, an denen ein Gemeinschaftsgesang möglich ist, sind seltener, als man glaubt. Sie müssen innerlich so vorbereitet sein wie — das Herausbrechen des Gesanges in Beethovens Neunter, wenn es gestattet ist, auf so verschiedenen Ebenen einen Vergleich zu wählen. Ein Gemeinschaftsgesang ohne innere Vorbereitung und Notwendigkeit ist passiver als das armseligste Zuhören. Die Aktivität des Gemeinschaftsgesanges muß Feuer sprühen, sonst wäre es besser, man hätte die Stelle so gelassen wie sie war.“

Preußner aber kann nicht umhin, gerade die Verbindung von konzertanter Musik und gemeinsamem Gesang in seinem Bericht über das Fest der deutschen Chormusik in Graz¹⁹, als den Höhepunkt des festlichen Erlebens zu rühmen:

„Eine der wichtigsten und schwierigsten Fragen betrifft die Verbindung von Musik und Politik. Sie wurde bei diesem Fest in einer Weise gelöst, die zukunftsweisend ist. Es ergab und bestätigte sich vor allem eins: daß auch die Formen der Gemeinschaftsmusik, die große politische und musikalische Kundgebung, das Volksfest, politische Morgenfeiern künstlerisch durchgestaltet und vollwertig sein müssen. In der Musik selbst ruht schon eine politische Kraft. So wurde denn die Kundgebung auf dem Adolf-Hitler-Platz zu einem Erlebnis für Sänger und Sängerinnen und für die Bevölkerung.“

Auch bei dieser Kundgebung war man von dem Grundsatz, neue Musik darzubieten, nicht abgewichen. W. Rein und E. L. v. Knorr hatten die Gestaltung der großen Feierstunde übernommen. Die Chöre sangen Gemeinschaftslieder dieser beiden Komponisten. Knorr hatte eine stilvolle Fanfarenmusik geschrieben. Das Eigentümlichste der Feierstunde aber war

¹⁹ Frankfurter Zeitung vom 4. 7. 39.

die Kantate „Kameraden der Zeit“ von Knorr, die gleichsam als Aufführungsstück, von einem besonderen Auswahlchor dargeboten, zu einem musikalischen Höhepunkt der Kundgebung wurde. Gerade diese Abwechselung von konzertantem Stück, Gemeinschaftsgesängen, Blasmusik und Ansprachen machte die Feierstunde vielseitig und wirksam.“

Wenn auch nicht mit ausdrücklicher Benennung des Gemeinschaftsingens innerhalb des Konzertes, aber doch wegen des Vergleichs mit Graz offensichtlich davon inspiriert, empfiehlt W. Steinecke in seiner „Schaffensbilanz der Nürnberger Sängerwoche“²⁰ die Auflockerung der starren Konzertform, die Einordnung des gemeinsamen Singens in die Geselligkeit und in die Feier.

Wie innerhalb eines Chorwerkes der Volksgesang einzubeziehen ist, zeigt L. Weber in seiner „Chorgemeinschaft (ab 1931)“.

Ueber die Absichten des Komponisten, von denen im Vorwort der Partiturausgabe gesagt wird, daß „die Chorgemeinschaft neben dem Konzert die Feier und Kundgabe durch Musik erstrebt“ und daß in ihrer Anlage „ein neuer Weg zu gemeinsamem Ziele gewiesen werden soll, berichtet O. Brodde²¹ ausführlich:

„Die berechtigte Forderung, daß unsere neue, volkbedingte Zeit auch eine neue, volkbedingte Musik braucht, ist kein blosses Theorem, sondern wird erfüllt durch Ludwig Weber. Die sechs bis jetzt vorliegenden ‚Chorgemeinschaften‘ tun einen kühnen Schritt in unbegangenes Neuland. (?) War bis jetzt in allen Kunstformen, auch wenn sie aus dem Volkslied kamen, der Hörer bei noch so aktivem Hören als Nur-Aufnehmender letztlich doch passiv, so wird er in der ‚Chorgemeinschaft‘ ein Bestandteil des Kunstwerkes selbst, indem er sich nicht mehr nur anreden läßt, sondern selbst mitmusiziert. Damit ist die Gemeinschaftsform eines unkonzerthlichen Musizierens Wirklichkeit geworden. Damit ist das, was der Christenmensch unter Gottesdienst, Liturgie kennt, aus dem geistlichen Raum seines Lebens in metamorphosierter Gestalt in den geistigen Raum seines Lebens erhöht worden. Damit ist schon rein äußerlich dem neuen Gedanken, daß das Volk das Maß aller Dinge sein soll, Raum gegeben, nein, nicht nur Raum gegeben: er ist hier in der Musik verwirklicht! Diese Verwirklichung sei an drei Momenten gezeigt.

Der Gehalt der sechs Chorgemeinschaften entstammt den Bereichen der Wirklichkeit, die ausnahmslos das Volk in seiner Gesamtheit angehen. Nicht eine einzige gibt irgendwelchen persönlich-allzu persönlichen Gefühlen Ausdruck oder begibt sich in die Gefilde leichter oder gar seichter Ersatzlösungen. Eine jede stößt als musische Verkündigungsform in Kerngebiete des völkischen Daseins vor! ... Die sechste, ‚Her zu uns, wir schreiten‘, ist das Bekenntnis zu Deutschland!

Wie der Textgehalt, so ist auch die Form in ihrem letzten Ursprung dem Volkslied verhaftet. Aufs ganze gesehen, ähnelt sie der Rondoform, wobei die Hörergemeinde — als Ausschnitt aus dem Volk, ein Sinnbild dieses Volkes — das eigentliche Rondothema unter Anführung eines Leitchores zu singen hat. Der eigentliche Chor entwickelt seinen Anteil in den ‚Rondovariationen‘ aus dem zu Grunde liegenden Volkslied. Aber er entfaltet ihn nicht nach nur-musikalischen Gesichtspunkten. Was er zu sagen hat ist Unterstreichung, Verdeutlichung, Intensivierung des Wichtigsten. Er ist gleichsam der Gehaltakzent: er betont das Entscheidende! ...

Ein drittes endlich. Man könnte die Forderung nach einer Musik aus dem Volk für das Volk mißverstehen im Sinne des alten Mißverständnisses:

²⁰ Oberhessische Tageszeitung vom 6. 7. 39.

²¹ Der Weihergarten, 1937, Nr. 2. Schott's Söhne, Mainz.

Musik aus dem Anspruchslosen für die Anspruchslosen. Daß das nie so gemeint gewesen ist, ist wohl klar. Aber daß wahrhafte Kunst aus dem Volk für das Volk in der Musik geschaffen werden kann, dafür ist L. Webers Werk ein lebendiger Beleg. Seine Tonsprache ist in der Harmonik verwandt mit dem Volksliedgut der Blütezeit des Volksliedes — ersichtlich aus „Her zu uns, wir schreiten“.“

Neben begeisterten Pressestimmen (vgl. Prospekt des Verlages), die von dem „tiefen Glücksgefühl des Mitsingens aller“ sprechen, feiern Fachberichte die „Chorgemeinschaft“ als „neue Wege des Musizierens“ und als „eine geschichtliche Tat“ (Dr. F. Stege im Völk. Beob. und G. Kaschner in „Musikpflege“).

Es bedeutet keine Schmälerei der Tat L. Webers, wenn wir feststellen, daß er, geleitet von demselben Streben wie Praetorius, in seiner „Chorgemeinschaft“ zu Satz- und Darstellungsformen gelangt, die sich bereits vor ihm in gleicher geistiger Lage schon einmal herausgebildet hatten.

Einfacher handhabt K. Schüler in seiner Heldengedenkfeier „Langermark“ die Einbeziehung des Volkschores. Einen Takt vor Beginn der 4. Strophe durch den Chor beginnt der „Volksliedgesang“ mit dem Liede vom guten Kameraden, das von den Instrumenten (3 Trompeten, 2 Posaunen und Pauken) im schlicht 4-st. Satze begleitet wird. Der Konzertchor umsingt die im einfachen Liedsatz gehaltene Volksweise in der Art, die etwa Ebeling zur Umspielung seiner 4-st. Sätze nach Texten von Paul Gerhardt durch Instrumente vorgebildet hat.²²

Auch von anderen Komponisten ist die Aufgabe, die Hörer im Mitsingen zu aktivieren, erkannt und angefaßt worden. Wir verwiesen gelegentlich der Besprechung der Ripieni auf P. Höffer, der auch in einem andern Werk auf diese wirksame Ausdruckssteigerung zurückgegriffen hat. Bei der Aufführung seines „Fest der Gemeinschaft“ durch die Staatliche Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik in ihrer Musikwoche 1939 zu Berlin wurde neben Baumanns „Num laßt die Fahnen fliegen...“ die Sententia des Ganzen „Jeder strebe, daß Deutschland lebe“ wenigstens bei der Schlußwiederholung von allen mitgesungen.

Der Verlag hat zu diesem Werke ein Liederblatt (Nr. 3 der Ausgabe des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands „Arbeiter, Bauern, Soldaten“) bereitgestellt, in dem 10 zum größten Teil bekannte Weisen zum „allgemeinen Mitsingen“ enthalten sind.

Im Bericht über die Aufführung in Flensburg²³ wird als „grundsätzliche Anmerkung zu einer neuen Konzertform“ darauf verwiesen, daß Höffer mit seinem „Lob der Gemeinschaft“

„... eine Umgestaltung der reinen Konzertform anstrebt und in glücklicher Weise Ausführende und Hörer zu neuen Erlebnisformen führt. ...

Da in dieser Kantate einem führenden Komponisten der Gegenwart viel mehr gelungen ist, als die begnadete Schöpfung guter Musik, darf sie als ein besonderes Ereignis in der Entwicklung der Musikdarstellung und der Verbindung zwischen Volk und Musik gewertet werden. In dieser Kantate singen Arbeiter, Bauern, Soldaten, die Formationen der Bewegung, SA, SS, HJ und Chöre, die in der Flensburger Aufführung durch die ver-

²² Herausgegeben von K. Ameln, Bärenreiter Verlag, Kassel.

²³ Sonderdruck aus „Das deutsche Volksspiel“, 1938, Heft 8.

schiedensten Gruppen der Landschaft bestritten wurden: der Eisenbahner Gesangverein neben dem Collegium musicum vocale der Universität Kiel, der St. Johannes-Chor Kiel und der Volkschor Neumünster, der Gesangverein Liederkranz und die Flensburger Wanderkantorei, der Bach-Chor und der Heinrich Schütz-Kreis Kiel.

Alle diese verschiedenen Gruppen, zu einem großen Standchor vereinigt, beteiligten sich am durchgehenden Grundgesang der Kantate, der leitmotivartig, in immer neuen Abwandlungen, den Kanon von E. Rabsch „Jeder strebe, daß Deutschland lebe“ verwendete. Das Flensburger Grenzlandorchester und Wehrmachtsfanfaren von den Seitentribünen übernahmen den instrumentalen Teil, in dem ein großes Zwischenspiel, die „Sinfonia“, als Ruhepunkt, Besinnung und Aufstellung die Hörer aufs stärkste beeindruckte. ...

Nach der Absicht des Komponisten sollte das erreicht werden: „diese Einheit, diese große Zusammenfassung aller, die jedem Hörer so klar werden muß, daß er von ihr bezwungen wird und zum Schluß sich selbst als Teil dieses Ganzen fühlt“. Ist diese Absicht erreicht?

Aus der Beschreibung der Ausführung ... ist die neue Form der Veranstaltung schon sichtbar geworden. ... Der stehende Chor fügte sich mit den Aufmarschgruppen zu einer bildmäßigen Einheit, der auch die entsprechende wahre Wirkung nicht versagt blieb. Der ruhende Chor der Sänger in seinem statischen Aufbau wurde mehr und mehr umrahmt von den dynamisch vorstoßenden Gruppen, die in ihrer Uniformierung, in ihrer einheitlich straffen Haltung einen neuen, aus der Zeit geschaffenen Typ der singenden Gruppe darstellten, bei der das Lied über den rein musikalischen Ausdruck hinaus zum inhaltlichen, durch das Leben verpflichtend belegten Bekenntnis wird. In diesen Chören und Gruppen, die zum Schluß der Veranstaltung auf dem Podium vereint waren, war die Gliederung und Kraft unseres Volkes sichtbar; nichts war Pose, es war kein Schaustück; es war ein starkes und wahres Erlebnis. Der Konzertsaal wurde zur Feierstätte des versammelten Volkes.“

Die Aktivierung der Hörschaft zu singenden Teilnehmern ist somit von unserer Zeit ebenso zum Grundsatz erhoben worden, wie er in der Bearbeitung des Reformationschorals bei Praetorius bestand. So fordern sämtliche bisher erschienenen Kantaten (7) der „Deutschen Feierstunde“ das Mitsingen aller und halten ein Liederblatt dafür bereit. Neben der einfachen Form des Miteinsingens bei Sätzen im contrapuncto simplici (vgl. unsere Erfahrungen mit Sätzen von Bach und Händel S. 84) ist heute vor allem zu prüfen, ob die reichen Anregungen des MPC in der U, den strophen- bzw. zeilenweisen Wechsel innerhalb der aufgeteilten Fei ergemeinde oder dem Vorsingechor und der „Hörschaft“ betreffend, verwertet werden können. Die Gefahr des Alltäglichwerdens und gedankenlosen Heruntersingens, die zur Abwertung einer hymnischen Weise führt, ist auf diese, von Fall zu Fall immer neue Formung, die dem Hörer und Teilnehmer immer neue Anreize bietet, wirksam abzuschwächen.

Die Hinzufügung der Instrumente im colla parte-Spiel und als obligate Stimmen darf nicht, wie bei der Wiederaufnahme in die Schulmusik durch die Jugendbewegung, als romantische Abwendung vom a cappella-Klangideal gedeutet werden, sondern hat ihre Ursache in der erfreulichen Verbreiterung der Grundlage unseres Musizierens überhaupt. Den erziehhchen Wert, der in der instrumental bearbeiteten Form eines einfachen Volksliedes liegt, hat Tolle unter Hinweis auf die frühere Praxis nachgewiesen:

„Das heute noch bei der Komposition von Schulstücken befolgte Verfahren bildet sich heraus: für die in der Musik Unkundigen eine einfache Partie in einen kunstvollen Rahmen hineinzuweben. ... Ohne ihre Kräfte und geistige Unreife übermäßig anzugreifen, nehmen sie an einem musikalischen Geschehen teil, dessen künstlerische Vollwertigkeit erzieherisch wirkt. Denn wer Musik übt oder nur richtig hört, begibt sich unter ihr Gesetz. Um 1600 vollzieht sich in der nüchternen Erkenntnis der Sachlage und dem Zwang der Gegebenheiten — hier der einstimmige Massengesang der Gemeinde, dort die Mehrzahl der jüngeren Kinder mit hohen Stimmen und nicht voll entwickelter Musikalität — der Schritt zu einem gemischten Stil. Er vereinigt Simplizität und Naivität mit kunstvoller Satztechnik, verwirklicht ein Gemeinschaftsmusizieren von Musikern (an den Instrumenten), Kindern, Heranwachsenden und musikalisch gebildeten und nicht geschulten Erwachsenen. Der reformatorische Erziehungsgedanke, der die ganze Volksgemeinschaft in der Kirche zusammenfaßt, kristallisiert sich gewissermaßen darin ...“

In seiner Zusammenstellung geeigneter Instrumentalmusik zur Fei-
gestaltung verweist Ehmann in seiner Einführung auf die Gebunden-
heit an das Lied, von dem erst die Beziehung der Instrumentalmusik
zu einem bestimmten Fest hergestellt wird.

Daß grundsätzlich die Hinzufügung der Instrumente zum Chor und
zum allgemeinen Gesang wie in der Barockzeit nur zur Vervollständi-
gung des Klanges gedacht ist, geht beispielhaft aus der Vorbemerkung
von A. Knab zu zwei Zeitliedern für einstimmigen Chor und Blas- oder
Streichorchester oder Klavier hervor. Abgesehen davon, daß nach dem
Hinweis des Komponisten „die Weisen vom gemischten Chor in Ok-
taven oder vom Männer- oder Frauen-(Kinder-)Chor allein gesungen
werden können“, wird die Instrumentalbegleitung grundsätzlich als ent-
behrlich bezeichnet. Eine Festlegung auf die Klangfarbe erfolgt nicht:
Klavier- oder Blas- oder Streichorchester können die Instrumental-
stütze darstellen. Dagegen wird mit dem Hinweis, daß Blas- und
Streichorchester zusammen nur bei großer Besetzung des Singchores
denkbar sind, die Rücksichtnahme auf die Zahl der Singstimmen wie
von Praetorius gefordert. Daß bei den Blasinstrumenten Oboe oder
Klarinette (doppelt) durch Trompete ersetzt werden können, unter-
streicht nochmals die Freizügigkeit gegenüber der Klangfarbe, wenn
auch empfohlen wird, bei der Ausführung durch Männerchor (Nr. 2) die
Trompete nicht wegzulassen. Wie aber die Singstimmen in diesen Zeit-
liedern bei gemischter Besetzung oktavierend würden, so tun es auch die
Instrumente.

Wenn auch das Klavier als Fundamentinstrument gegenüber dem
vorigen Jahrhundert bedeutend an Boden verloren hat und gerade die
neuen Jugendkantaten den Melodieinstrumenten einen bevorzugten Platz
einräumen, so behauptet es sich doch als Vertreter fehlender Ornament-
instrumente.

Andererseits ist die Einrichtung der vorbezeichneten Klavierbegleitung
für andere Instrumente nach Ort und Gelegenheit durchaus möglich.
Bei dem früher schon genannten Lied von A. Knab: Immer strebe zum
Ganzen ... (vgl. S. 184) bewährte sich im Freien an Stelle des Klaviers
das Blasorchester, während im Festsaal gerade die Orgel durch Manual-
wechsel die stilgemäße Begleitung des Respondierens zwischen Einzel-
sänger und Gesamtchor gewährleistete.

Wie darüber hinaus der Klaviersatz nicht nur für Orchester (Flöten, Klarinetten und Streichquintett) eingerichtet werden kann, sondern noch aus ihm ein mehrstimmiger Chor zu gewinnen ist, zeigt W. Rein in seiner Bearbeitung der „Serenata im Walde zu singen“ von J. A. P. Schulz. Zwar liegen vom Komponisten durch die Bemerkung ein, zwei, drei Stimmen, Rezitativo einige Hinweise vor. Rein aber weitet im Fugato geschickt die Drei- zur Vierstimmigkeit. Die Instrumente gehen mit den Singstimmen unisono bzw. oktavierend.

Daß außerdem die Einbeziehung der Hörer als Sänger bei der Vorschritt: Ganze Gemeinde, Choral möglich ist, habe ich bei einer Ausführung selbst festgestellt (Oldenburg 1938). Ein kurzer Hinweis vor Beginn des Stückes und das den Hörern gegebene „Leitblatt“ mit der Melodie genügt, um den Schluß des lebenswürdigen Stückes durch das Einstimmen der Besucher wirkungsvoll zu steigern.

Für die Variatio per choros bietet der sinngemäße Einsatz der technischen Gegebenheiten im Orgelbau beste Möglichkeiten. Statt der Effekthascherei mit Fernwerken kann die Verteilung verschiedener Kleinorgeln im Raum, die heute zudem von einem Spieltisch aus zu regieren sind, der getrennten Aufstellung wichtige Dienste leisten. Ein besonders geeignetes Beispiel dafür scheint mir die große Orgel im St. Stephansdom zu Passau zu sein, deren fünf Teile (Hauptorgel, Epistel-, Evangelium-, Chor- und Fernorgel) alle vom Hauptspieltisch aus zu spielen sind und die nach der Bekundung des Domorganisten²⁴ der Variationsmöglichkeiten viele bietet, wie sie MPC schon in der MS I beschreibt.

Entgegen dem „skeptischen Lächeln, das die Verteilung des Gesamtwerkes auf fünf verschiedene Orgeln hier und da hervorrufen mag“, bezeugt die Praxis in Passau,

„daß nicht nur alle fünf Klangkörper im Tutti zu einer Einheit verschmelzen, sondern daß auch triomfantes Spiel künstlerisch möglich ist (z. B. zwischen Haupt- und Evangelien- oder Epistelorgel einerseits und Chororgel bzw. Fernwerk andererseits. Die Möglichkeiten durch klangliche Gegenüberstellung bei Improvisationen gehen ins Unendliche.“

Vielleicht war die Anbringung der ursprünglich zwei Nebenorgeln ca. 1715 „als ‚Schwalbennester‘ an den zwei freistehenden Säulen unter der großen Kuppel“ noch unter Nachwirkung der mehrhörigen Ausführungspraxis geschehen, während bezeichnenderweise mit der Aufgabe dieses Prinzips ihre ehemalige Funktion verkannt und beide nach dem Additionsprinzip (um 1860) zu beiden Seiten „neben ihre große Schwester“ verwiesen wurden. Durch die Neuhinzufügung der Chor-Orgel (ca. 90 m von der Hauptorgel entfernt) und der Fernorgel ist gewissermaßen der Verlust für den Raumklang etwas ausgeglichen, doch würde die Wirkung des Alternierens sicher noch größer sein, wenn auch beim Neubau noch die beiden alten Nebenwerke wieder in der Nähe der großen Kuppel Aufstellung gefunden hätten.

Zwar werden für unsere neuen Feerräume nur selten derartig große und mehrteilige Orgelwerke erstellt werden, doch ist für den Bau von

²⁴ Die große Orgel im Passauer Dom. Passau, 1928.

Orgeln in Festhallen für große Kundgebungen ernstlich zu prüfen, ob nicht statt einer „Riesen“-Orgel (Festhalle in Breslau) zur besseren Füllung des Raumes mehrere Kleinorgeln Aufstellung finden sollten, wodurch in der Lösung des Raumklangproblems und zur Verlebendigung der Feiergusaltung große Schritte vorwärts getan wären. Die schon erwähnte sogen. „Fernorgel“ stellt einen solchen Versuch dar. Unter Nutzung der Möglichkeiten der pneumatischen Traktur sind z. B. die 8 Register des 3. Manuals von der Orgel der Erlöserkirche zu Bad Homburg auf der Decke über der Hauptorgel in einem Schallkanal aufgestellt worden, der den Klang in die Apsis leitet, wo er durch eine Schallrosette in den Kirchenraum gelangt. Der „Effekt“ des Ansprechens der Gemeinde von vorn ist allerdings infolge des langen Weges durch eine merkliche Verschleppung der Ansprache erkauft. Triomäßiges Spiel mit der Hauptorgel zusammen war kaum möglich.

Wenn heute das „Fernwerk“ wirklich in die Ferne vom Spieler gerückt wird, d. h. über der Decke der Apsis selbst aufgestellt ist, so kann der Organist mit Hilfe der elektrischen Traktur das Werk sowohl als Intonationsorgel für den Altargesang des Geistlichen wie auch besonders für die Variatio per choros nach dem Vorbild von MPC gebrauchen, so wie es von der Passauer Domorgel durch den Organisten bezeugt ist.

Grundsätzlich bekennt sich unsere Zeit zu dem Kultinstrument (Orgelrat der HJ!) und zu dem Erbe unserer Altmeister und sieht auch den Einsatz der Königin der Instrumente als Begleitinstrument vor:

„Keine Möglichkeit, die Orgel und ihre großen Meister in den Dienst unserer Feier zu stellen, (soll) ungenutzt vorübergehen ... Gewiß werden diese Möglichkeiten selten und im Hinblick auf die Verbreitung der politischen Feier gering erscheinen. Wo jedoch die geplanten Feierräume in der Stadt und auf dem Dorf entstehen, soll gerade dieser Punkt nicht vergessen werden. Auch ein guter Teil unserer Lieder verträgt eine Orgelbegleitung, vor allem die, die klangvoll das Bekenntnis in Text und Melodie zum Ausdruck bringen.“²⁵

Daß L. Weber für seine „Chorgemeinschaft“ bei Aufführungen im Freien die Uebertragungsmöglichkeit der Orgelbegleitung vorsieht, wurde bereits gesagt. (vgl. auch S. 217, Z. 2)

Es ist im übrigen zu hoffen, daß das zunehmende Interesse für die Kleinorgel (vgl. S. 100) den nach Klangfarbe und Tonqualität unzulänglichen Orgelersatz: Harmonium auch aus kleineren Feierräumen verdrängt und daß wegen der leichten Fortbewegungsmöglichkeit die Kleinorgel auch bei der Feiergusaltung in großen Räumen, wie es Praetorius forderte, eingesetzt wird.

Wegen seines dem Harmonium ähnlichen, zur Gefühlsüberbetontheit verleitenden Klanges, wird auch das z. Zt. noch viel umstrittene Akkordion solange nicht Verwendung in der Feiermusik finden, bis nicht eine herbere, durchsichtigere und nicht nur das „Gemüt“ ansprechende Klangfarbe entwickelt ist. Daß daneben auch psychologische Hemmungen zu überwinden sind, haben sowohl der musikalische Leiter als auch der Hörer zu bedenken. Während uns bei

²⁵ H. Roth: Die Feier, S. 71.

anderen Instrumenten der Gebrauch sowohl bei weltlichen wie bei feierlichen Gelegenheiten durchaus vertraut ist (Streicher, Bläser, Klavier, schwerer schon bei der Orgel wegen des Irrtums der Kinoorgel), wird das Akkordeon nicht so leicht seine Herkunft von der Ziehharmonika her vergessen lassen, zumal es im bisherigen Gebrauch und in der Reklame seinen Standort nicht nur als primitives sondern auch als betont weltliches Instrument unterstreicht. Für die Mehrhörigkeit würde aber die Möglichkeit, daß der Sänger sich selbst auf einem Fundamentinstrument begleitet, wie früher und heute wieder z. B. die Gambisten zugleich singen und spielen, eine große Erleichterung der Ausführung darstellen.

Nachdem der jahrelange Kampf gegen seinen Mißbrauch in Bezug auf Bevorzugung einem technisch und künstlerisch schwierigeren Instrument gegenüber aus Bequemlichkeitsgründen und gegen gedankenlose Addition in Handharmonikaorchestern zu einer gewissen Klärung geführt hat, sind ihm auch von anspruchsvollerer Seite größere musikalische Aufgaben und weitere Entwicklungsmöglichkeiten zuerkannt worden. Mahling stellt „neue Gesichtspunkte zur Beurteilung der Harmonika“²⁶ heraus und verweist auf das Ideal „des gespaltenen Klanges im 20. Jahrhundert“. Er glaubt, daß sich die Pflege des Handharmonikaspiels — nur rein klanglich betrachtet — dahin entwickelt,

„... das Instrument aus seiner ursprünglich romantischen Gebundenheit zugunsten einer neuen, einer modernen Klanglichkeit zu lösen. Und damit hängt deutlich auch noch eine andere Tendenz zusammen, die nämlich, die Harmonika immer mehr im Zusammenspiel auch mit anderen Instrumenten zu gebrauchen.“

Auf die Bedeutung im Zusammenspiel weist auch Stauder in seiner Abhandlung über die „Tanzmusik“ (Kapitel von der Instrumentation) hin. An Hand zahlreicher Beispiele erbringt er den Nachweis, daß sich „die Instrumentalbehandlung sehr der älteren Musikausübung, insbesondere der des Generalbaßzeitalters“ nähere.

Das Akkordeon wird von ihm sogar einer der Kleinorgeln der damaligen Zeit, dem Regal, gleichgewertet:

„So teilen sich schon die Instrumente in die beiden Gattungen der Melodie- und Begleitinstrumente, entsprechend den Ornament- und Fundamentinstrumenten bei M. Praetorius (Syntagma Musicum). Zu den ‚Fundamentinstrumenten‘, den Generalbaßinstrumenten des neuen Tanzorchesters, gehören Klavier, Baß, Gitarre, Schlagzeug und Akkordeon (Regal).“

Während wir in Bezug auf die Klangfarbe (vgl. oben) dieser Gleichsetzung nicht zustimmen können, glückt Stauder aber eine weitere Parallele im Nachweis der Ähnlichkeit der Instrumentation damals wie heute. Es ist das Prinzip der *variatio per choro*s, das uns hier überraschenderweise auch begegnet:

„Eine weitere Eigentümlichkeit des neuen Tanzorchesters ist die Vorliebe für stetigen Instrumenten- und Klangfarbenwechsel. Es tritt nicht nur bei jedem größeren Abschnitt (Vers, Refrain) eine Aenderung der Farbe ein, sondern auch innerhalb eines Teils, häufig sogar alle 4 oder 2 Takte (im besonderen bei solistischer Behandlung), wechselt die Instrumentation.“

²⁶ Die Harmonika. Juli/August-Heft, 1939.

Besondere Bedeutung hat für das neuzeitliche Tanzorchester die chorische Schreibweise gewonnen. Die einzelnen Instrumentengruppen (Streicher, Blech, Saxophone) werden nicht immer als Tutti miteinander vermischt, sondern sie stehen sich häufig in geschlossenen Chören gegenüber, die regelmäßig im Triosatz ausgeführt sind und sich in der Melodieführung ablösen (Violinchor, Saxophonchor, Blechchor) ...

Die Tanzkomposition wird also in Instrumentalsoli, abwechselnde Chöre der verschiedenen Instrumentengruppen und Tutti des ganzen Orchesters aufgeteilt. Das oft registerartige gegeneinander Konzertieren von Soloinstrument, Triogruppen („Concertino“) und Tutti in Verbindung mit polyphoner Stimmführung weist ebenfalls sinnfällig auf die Barockpraxis hin.

Die Grundlage für die Begleitung bilden die „Fundamentinstrumente“, die immer mitspielen. Aber auch die übrigen Melodieinstrumente werden, wie schon erwähnt, regelmäßig zur Begleitung herangezogen.“

Noch eines weiteren Fundamentinstrumentes aus der Barockzeit wird von Stauder gedacht, der Verwandten der Laute: der Gitarre, die nicht nur zur Begleitung, sondern auch zur solistischen Verwendung eingesetzt wird, nach der Ausdrucksweise von MPC also zu den Omnivoca-Instrumenten gehört, die sowohl Fundament- als auch Ornamentinstrumente sein können. Da sich die Jugend heute ernsthafter als zur Wandervogelzeit auch diesem Instrument wieder nähert, ist sein Gebrauch in der Fei ergestaltung durchaus in den Bereich der Möglichkeiten zu ziehen, genau so wie der des Blockflöten- und Gambenchores.

In seinen Liedkantaten: Lob der Kartoffel, Lob des Brotes und Lob des Apfels (Nr. 4, 6 und 7 der Reihe: Deutsche Feierstunde) hat W. Twittenhoff die Mitwirkung der Gitarre als Fundamentinstrument ausdrücklich vorgesehen. Wie in der früheren Praxis erwartet er sogar, daß „fortgeschrittene Spieler“ sich ihre Stimme „aus der Partitur ausziehen“ (Lob des Brotes).

Eine weitere Uebereinstimmung besteht in der Betonung der Wichtigkeit des Basses. Wie bei Praetorius der Streichbaß meist vor der Posaune genannt ist, so hat er im heutigen Tanzorchester die Baßtuba von ihrer früher vorherrschenden Stellung verdrängt oder erscheint wie damals mit dem Blasinstrument zusammen.

In Bezug auf die Ausgestaltung und die technische Vervollkommenung der Instrumentenfamilien erfüllt die Gegenwart viele von den Wünschen, die MPC trotz seiner reichen Erfindungsgabe versagt blieben. Im Kapitel über den Einsatz der Ornament-Instrumente (vgl. S. 109 ff) wurden die Mängel nachgewiesen, wegen derer es damals selten zu einem geschlossenen Einsatz einer Familie kam.

Heute ist weitesten Liebhaberkreisen der Gebrauch der immer mehr vervollkommeneten Blockflöten- und Gambenfamilie so geläufig geworden, wie vordem den konzertierenden Künstlern das Streichquartett der Wiener-Klassik. Aber auch die Bläserfamilien sind ausgebaut und abgerundet worden. Das zeigt am besten die Ausgestaltung der Luftwaffenmusikkorps mit neuen Instrumenten, die der Vervollständigung der einzelnen Instrumentenfamilien gelten. So ist bei den Klarinetten durch Hinzufügung der hohen As-Klarinette, der Alt-Klarinette in Es und der Baß- und Kontrabaß-Klarinette in B ein vollständiges Holzregister entsprechend dem Streichquintett des Symphonie-

Orchesters entstanden. Ähnlich weitet das Sopranino in Es das weiche Blech nach oben, während die Baßtrompete in C, die Alt-Zugposaune und die Baßventilposaune die Gruppen des schweren Blechs vervollständigen und besonders nach unten abrunden.

Daß wir uns aber gerade von der heutigen Marsch- und Tanzmusik her, die ja auch das Singen der Spieler wieder stark in ihren Wirkungsbereich einbezogen hat und — wenn auch weniger ursprünglich als der Volkstanz — die Tanzenden zum Mitsingen anreizt, die Parallelen zum Einsatz der Instrumente in der Fei ergestaltung aufzeigen lassen, sollte mehr Anreiz zum Nachdenken als zum Befremden über die Nachbarschaft beider musikalischen Volksäußerungen sein. Was hier instinktsicher zur Erfassung und Beleb ung des „Volkes“ herausgebildet wurde und überall begeisterte Aufnahme findet (ein Soldat schrieb mir aus seinem Bunker, daß seine Kameraden schon bei einem Straußschen Walzer den Radioapparat abstellen!), weil es aus unmittelbarer Verbindung mit dem Volksempfinden hervorging, sollte nicht ohne weiteres dem wegwerfenden Urteil: Entartung verfallen, sondern vielmehr alle Berufenen verpflichten, sich mit dem wirklichen musikalischen Umgang der breiten Menge vertraut zu machen. Es gilt, die Gründe für die Wendung zu einem andern Stil zu erkennen und von hier aus Formen herauszubilden, die zugleich ein Aufwärts in der Geschmacksbildung bedeuten. Daß der Ansatz in der musikalischen Erfahrungswelt und im alltäglichen Umgang dazu der günstigste ist, wenn nicht anders ein unheilvoller Zwiespalt eintreten soll, der die Gefahr des inneren Unbeteiligtseins heraufbeschwört, ist eine allgemein bekannte und aus der Erfahrung bewiesene Tatsache.

Zeigen die Form der neuen Fei ermusik, ihre Bindung an das Bekenntnislied unter Einbeziehung aller als Singende und die freizügige Behandlung der Instrumentalbegleitung weitgehendst die Hinwendung zu den Aufführungsprinzipien der Mehrchörigkeit in der Barockzeit, so bleibt unserm heutigen Schaffen noch die Aufgabe offen, von dem Streben zur Raumfüllung her sowie von dem Anliegen, Masse sinnvoll zu gliedern und in einen lebendigen Organismus umzuformen, die Massenchöre der früheren Zeit zu überwinden (vgl. S. 200) und Teilchöre (Cappella e) dafür zu bilden, die den Konzertgesängen einzufügen sind.

Wie neuere Lieder Möglichkeiten dazu bieten, wurde an A. Knabs „Immer strebe zum Ganzen ...“ bereits gezeigt (vgl. S. 184). Ebenso ließe sich Spittas „Wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern ...“ durch Wiederholung der einzelnen Zeilen im Alternieren zwischen Einzelsänger und Volkschor unter Aufteilung in verschiedene Chöre (Cappellae) bei einer großen Feier zu einem machtvollen Treueschwur ausgestalten.

Wieder sind die Anweisungen des MPC in der U Vorbild: Strophenweiser Wechsel zwischen Männer- und Frauenstimmen unter Zusammenfassung aller, je nachdem es der Text gebietet. Die von Knab und Spitta angeführten Beispiele gestatten auch die Einbeziehung einer ausgebildeten Einzelstimme, wie es Praetorius ebenfalls betont, wenn sie sich nicht nach früherer Künstlergewohnheit als „Solist“ gebärdet.

Die bekanntesten neuzeitigen Bekenntnislieder vertragen, mehrstimmig gesetzt, durchweg die Verteilung auf mehrere getrennte Chöre, die miteinander alternieren und cappella-artig im Kehrreim zusammenklingen können, z. B. Spittas: Erde schafft das Neue, Heilig Vaterland, Du bist die Kette ohne Ende; Baumanns: Nur der Freiheit gehört unser Leben, Wo wir stehen steht die Treue; Heydens: Die Welt gehört den Führenden; Altendorfs: Ein junges Volk steht auf u. a. m.

Der Kehrreim in diesen und ähnlichen Bekenntnisliedern hat die Bedeutung und das Gewicht der Sententia emphatica und sollte deshalb von allen Stimmen (Männer-, Frauen- und gemischten Chor) sowie vom Volksgesang unter Einbeziehung der Instrumente ripieno-artig aufgenommen werden.

Die Satzgestaltung kann nach den von uns erläuterten (vgl. S. 128—145) ausführlichen Anweisungen des MPC im Sy. III sowie in den Stücken der U und der Pol. keine Schwierigkeiten machen.

In den kompositorisch geformten Werken (Kantaten und Oratorien) ist das Prinzip des Cappella-Ausziehens von den Komponisten vorzusehen und in den Ausführungsanweisungen zu betonen.

Einen Anfang dazu, auch vom Satztechnischen her gesehen, kann man neben Höffer vielleicht in der „Kantate der 3 Stände“ von H. Erpf erblicken.

Im dritten Teil des Werkes weitet sich bei Wiederholung des Rufes: Heil dem Führer, Heil dem Land! (Text von Goethe aus W. Meisters Wanderjahre, III, 12), der wegen seiner Wiederholung in der 3. Strophe als Sententia emphatica anzusprechen ist, der 4-stimmige Chorsatz cappella-artig zur Sechs- und Achtstimmigkeit. Der Männerchor singt 3- bzw. 4-stimmig in der tieferen Oktave denselben Chorsatz wie die Frauenstimmen entsprechend der Cappella der Barockzeit.

Wie Händels Siegeschor „Seht, er kommt mit Preis gekrönt ...“ cappella-artig einzurichten wäre, wurde bereits gezeigt (vgl. S. 144).

Das Prinzip der getrennten Aufstellung der Klangkörper dagegen ist unserer Zeit schon geläufig geworden. Ehmann fordert programmatisch in seiner „Musikalischen Fei ergestaltung“ die Trennung der Klangkörper:

„Die einzelnen feiertragenden Gruppen werden im Raum angeordnet und sind feste Steine im Bauganzen des Feierbildes. Beginnen sie zu handeln, so treten sie von ihrem Platz aus miteinander in Verbindung; eine musikalische Spannung entsteht und der Raum wird in Musik gesetzt. Hier ist ein neuer musikalischer Bausinn auszuprägen. ...

In der einfachen Selbsttätigkeit wächst das Einzelglied mit seiner Gemeinschaft zusammen, es tritt selbst in den Stromkreis der Gestaltungskräfte ein, wird aufgeschlossen und erfaßt alle Werte tiefer. Die einzelnen Gruppen des Feieraufbaues treten miteinander in singende und spielende Wechselbeziehung. Die Feier wird zur Wechselhandlung der feiertragenden Gruppen.“

Bei den praktischen Beispielen wird für den Tag der Machtergreifung empfohlen, in dem Kanon von A. Seifert „Grüßet die Fahne, grüßet die Zeichen“,

„... die Singmannschaft in vier Blocks den Raum von seinen vier Wänden aus einfassen zu lassen; der vierstimmige Kanonkreis umschließt damit beim Fahnenein- und -ausmarsch die grübende Versammlung. Das Blas-

orchester kann im Rücken des Saales auf einer Empore oder vor der Bühne untergebracht werden.“

Die Komponisten haben aber in ihrer Werkgestaltung den Grundsatz der getrennten Aufstellung schon selbst zum Ausdruck gebracht. L. Weber will in seiner „Chorgemeinschaft“ den „Leitchor“ im Rücken (an der gegenüberliegenden Seite des Konzertchores) aufgestellt wissen. P. Höffer läßt in seinem „Lob der Gemeinschaft“ die Soldaten, den Arbeitsdienst usw. singend einmarschieren, um sie im Viereck zu gruppieren. R. Heyden stellt in seiner Kantate von der Arbeit „Deutsche Bergleute“ (Deutsche Feierstunde, Nr. 3) 2 Chöre auf, „die möglichst auch räumlich einander gegenüber treten“ sollen. K. Marx sagt in der Ausführungsanweisung zu seiner „Sonnwendkantate“:

„Für die Aufstellung empfiehlt es sich, die beiden Chöre mit den zugehörigen Instrumentalgruppen möglichst deutlich voneinander zu trennen.“

W. Rein stellt dazu in der „Musikpflege“ fest,

„daß das Ganze in dem äußerst klaren formalen Aufbau und in der blockartigen Zusammenfassung der Mittel unzweifelhaft von der Vorstellung eines großen Raumes lebt.“

Für die Erziehung zur chorischen Sicherheit bei getrennter Aufstellung der Klangkörper hat das „Frankfurter Musikheim“ unter Leitung von G. Götsch in unserer Zeit bahnbrechend gewirkt. In seinem Aufsatz: „Bewegung im singenden Chor“ weist Götsch auf die Einheit von Gesang und Bewegung beim Kinde hin, erinnert an die Singetänze im ungebrochenen Volksleben, zeigt, daß beim Aufstieg in die höhere Chorkunst diese Einheit nicht aufgegeben zu werden braucht (Tanz der Lehrbuben in den Meistersingern) und erkennt auch nicht die Verfeinerungsmöglichkeit der Chordarbietung bei Verzicht auf die äußere Bewegung. Dieser Hochglanz an äußerer Politur des Klanges (wie wir es bezeichnen möchten) wird aber erkauft durch den Verlust „des gesegneten rhythmischen Wechsels von Bewegung und Ruhe“, besonders beim verstädterten Menschen, der in dem ermüdenden Takt von Hast und Starrheit eingespannt ist. Deshalb ist für Götsch die Bewegung im singenden Chor, die über das bloße Trennungsprinzip bei MPC noch hinausgeht, geradezu eine erzieherische Aufgabe:

„... die gleiche Erscheinung des aufgestellten Chores (ist) heute ganz anders zu bewerten, als vor 100 Jahren, so wie das Konzerthören heute etwas anderes ist als früher. Der Konzerthörer der Klassik und Romantik war fast immer auch ausübender Sänger und Spieler, und der Chorsänger der gleichen Epoche brachte eine selbstverständliche tänzerische Körperlichkeit mit. Weil diese entscheidenden menschlichen Grundlagen sich verschoben haben, so bleibt uns nichts weiter übrig, als die Bemühung um ihre Wiedergewinnung mit einzubeziehen in den Aufgabenkreis der Chorübung, und sei es nur, um zu den gleichen Ergebnissen zu kommen, die man früher ohne besondere Erziehung erreichte.“

Unter den Leitsätzen, die den Weg zur Bewegung im singenden Chor zeigen, wird bei 4 beschrieben, wie sich die Wirkung eines Chores von verschiedenen Stellen des Saales aus darstellt:

„Der Chor muß imstande sein, in wilder Zufälligkeit über einen gefüllten Saal verstreut, hier ein Grüppchen Hockende und da ein Grüppchen Stehende, dennoch zusammen zu singen. Der Chorklang kann so

besonders schön werden. Jedenfalls ist die Wirkung auf die Zuhörerschaft überwältigend; denn sie wird nicht in gewohnter Weise vom bekannten Podium aus unter das wohlgezielte Feuer der Töne genommen, sondern fühlt die musikalische Flamme überall rundherum züngeln. Der Zuhörer wird auf diese Weise wirklich ‚erfaßt‘, in der gleichen Art, wie das Bewegungsspiel nach M. Luserke den Zuhörer ‚entfesselt‘.“

Folgerichtig kommt Götsch dann unter 6 auf die Forderung der getrennten Aufstellung nach dem Vorbild der früheren Zeit:

„Entsprechend der Aufführungspraxis im 17. Jahrhundert sollte man wieder wagen, Stücke für Doppelchöre oder Tripelchöre durch räumlich verschiedene Aufstellung der Gruppen auch zum Augenschmaus zu machen. Der einfachste Ansatz dazu ist etwa das ‚Echo-Madrigal‘ von Orlandus Lassus: ‚Hallo, welch gutes Echo‘, oder das doppelchörige Madrigal von Haßler: ‚Mein Lieb will mit mir kriegeln‘, oder der in drei Chören je 4-st. kurze Kanon von Mozart: ‚Heilige Flamme, leucht uns empor‘.“

Unter Hinweis auf das neue Lebensgefühl und den neuen Lebenswillen, die in der Musik zu einer neuen Dynamik drängen, wird der Gegensatz zur früheren Zeit festgestellt:

„In der vergangenen Zeit, als die Wissenschaft ihre ‚Feststellungen‘ machte, da wurden in der Musik die ‚Quadern gewaltiger Klangmassen zu monumentalen Werken der Tonkunst getürmt‘. Heute ist uns solche Gleichnissprache der festen Körper fremd geworden. War das Leben vergletschert, so fängt es wieder an aufzuschmelzen, und Musik will wieder sein, was sie unseren Vorfahren war, nicht starres Eis, sondern fließendes, heilsames Wasser des Lebens.“

Mit der Erreichung dieses hochgesteckten Zieles aber würde die Musik in der heutigen Fei ergestaltung den Verantwortlichen die lebendigen Kräfte heranzuführen, nach denen sie Umschau halten und rufen.

Entsprechend der Vorrangigkeit ihres Strebens, mit ihren Werken der Allgemeinheit zu dienen, den Kern der Sache allen Hörern nahe zu bringen, räumen die Komponisten den Aufführenden zur Erreichung dieses Zieles weitgehendste Freizügigkeit ein.

Schon die Beifügung von „Hinweisen für die praktische Verwendbarkeit“ ist uns gegenüber den Werken Bachs, Händels und Haydns neu. G. Böttcher gibt seinen „Oratoriums der Arbeit“ folgende „Hinweise für die praktische Verwendbarkeit“ mit:

„1. Chor:

Die Chöre sind ein-, zwei-, drei- und vierstimmig durchgeführt. Chor 14 kann auch einstimmig gesungen werden. Die Chorsätze unter 17 und 20 können, falls zu schwer, weggelassen. Der Text wird dann gesprochen. Chor 7: Lied des Arbeitsdienstes, ist, wenn möglich, von einer Mannschaft des Arbeitsdienstlagers zu singen, Chöre 23 und 30 von Hitler-Jugend, von dieser auch ostinate Stimme in Nr. 6.

2. Solostimmen:

Das Bariton-Solo kann bei Besetzungsschwierigkeiten fallen. Dafür wird ein Sprecher eingesetzt. Die musikalische Untermalung bleibt.

3. Begleitung:

1. Fassung:

Orchester: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 2 Hörner, 3 Posaunen, 1 Tuba, Gitarren, Pauken, Schlagzeug und Streichquintett. Orgel ad lib.

2. Fassung:

Klavier, Flöte, Klarinette, 2 Trompeten und 2 Posaunen, 2 Violinen, Cello, Kontrabaß, Schlagzeug.

3. Fassung:

Klavier allein.

4. Kürzungen:

Eine Zusammendrängung des Stoffes kann unter Umständen vorgenommen werden, und zwar können im 1. Teil „Arbeitsmorgen“ die Nummern 3, 4, 5 wegfallen.

Im II. Teil: „Bauernland“ kann der III. Teil mit einbezogen werden, und zwar durch Wegfall der Nummern: 21, 22, 23. Eine Überleitung von Nr. 20 zu 24 ist besonders gegeben.“

K. Marx äußert sich ähnlich ausführlich zur Wiedergabe seiner „Sonnwendkantate“, die wir als Beispiel zur getrennten Aufstellung der Klangquellen schon nannten:

„Die Kantate ist in gleicher Weise für Feiern unter freiem Himmel wie auch für Aufführungen im Konzertsaal bestimmt. Chor I ist der eigentliche Träger des ganzen Werkes. Seine Klangkraft muß im richtigen Verhältnis zum Raum und zu den übrigen Klangkörpern stehen und Klarheit und sichere Führung gewährleisten. Bei den geteilten Stellen im Alt können nach Bedarf auch Tenöre herangezogen werden.

Im Chor II singen Frauen- und Männerstimmen in Oktaven, sehr erwünscht ist die Mitwirkung eines Knabenchores. Alle Anwesenden können sich beteiligen, solange der Fluß des Ganzen dadurch nicht gehemmt wird.

Im Orchester sind erforderlich: 2 Klarinetten in B, 3 Trompeten in B, 2 Hörner in F, 2 Posaunen, 1 Kontrabaß (oder Kontrafagott oder Baßtuba), Triangel, Becken und 2 Pauken in C und F (Baßinstrument und Schlagzeug können unter Umständen auch entfallen, doch sollte von dieser Einsparung nur aus ganz zwingenden Gründen Gebrauch gemacht werden). Ferner können hinzutreten zum Chor I: Streicher an den bezeichneten Stellen, zum Chor II: Oboen und Fagotte (von Takt 178 ab), Flöten in der Oktave.

Die Stärkegrade zwischen mf und ff sind umso genauer zu unterscheiden, als im ganzen Werk kein piano vorkommt. Für die Instrumente sind sie u. U. nur relativ zu verstehen und den Raumverhältnissen wie der Chorstärke so sorgfältig als möglich anzupassen.“

Aehnlich wie bei Böttcher können wir hier als Parallelen zur Auführungspraxis bei Praetorius feststellen:

1. Teilung der Klangkörper in Concertatchor und capella-artigen Chor.
2. Oktavierung (besser Unisono) der Singstimmen in Chor II.
3. Bevorzugung eines Knabenchores.
4. Beteiligung aller im Mitsingen bei Chor II.
5. Einsatz der Streicher in der Art der Capp. fidic. beim Hauptchor, wenn alle anderen Instrumente pausieren: „damit es nicht zu bloß laute“ (Praetorius).
6. Getrennte Aufstellung von Chor I und II.
7. Oktavierung von Sing- und Instrumentalstimmen bei Hinzufügung der Flöten, die auch nur, wie bei Praetorius die kleine Flöte, bei fast voller Orchesterbesetzung einstimmen.
8. Möglichkeit, einzelne Instrumente ausfallen zu lassen, aber auch andere über die ursprüngliche Besetzung hinaus noch hinzuzuziehen.
9. Anpassung der Instrumentalbegleitung an die Raumabmessungen und Chorstärke.

10. Hervorhebung des Qualitätsprinzips: Chor I muß den übrigen Klangkörpern Klarheit und sichere Führung geben (Concertatthor).

Selbst die Auslassung von schwierigen Stellen innerhalb des Chorwerkes wird vom Komponisten zugunsten der Ausführung durch weniger leistungsfähige Chöre gestattet. Seiner „Chorfeier für gemischte-, Männer-, Frauen- und Kinderstimmen, Sopran und Baritonsolo und kleines Orchester: Segen der Erde“ stellt H. Grabner eine Admonitio „zur Beachtung“ voran:

„Dieses Werk ist ein Chorgemeinschaftswerk. Daher sollen die zahlreichen kleineren Soli nach Möglichkeit von Sängern aus dem Chor ausgeführt und nur, wenn dies nicht möglich ist, den Solisten zugeteilt werden. Die von den Solisten auf jeden Fall auszuführenden Partien sind durch Beisetzung des Wortes ‚Solist‘ gekennzeichnet.“

Um auch Chören, die im polyphonen Singen weniger geschult sind, die Aufführung zu ermöglichen, sind folgende Erleichterungen ausnahmsweise zulässig:

1. Kürzung der Fuge im dritten Teil in der auf S. 41, Anmerkung, angegebenen Weise. (Das betrifft gerade die wirksame Stelle mit den bekannten Weisen „Aus tiefer Not ...“ und „Wer nur den lieben Gott läßt walten ...“, d. Verf.).
2. Eventuelle Stützung der a cappella-Stellen durch die in der Partitur mit Stichworten angegebenen Instrumente.
Die vier Teile des Werkes können auch als selbständige Kantaten aufgeführt werden.“

L. Weber erinnert neben den musikalischen Hinweisen sogar an das Liederblatt, das für die allgemeine Teilnahme erforderlich ist:

„Anweisung zur Aufführung von Chorgemeinschaft Nr. 6:

1. Der Leitchor — aus Männer- und Knabenstimmen bestehend und dem Podium entgegengesetzt hinten im Saal postiert — hat außer seiner eigenen Aufgabe noch die, das Volk — nur soweit und immer nur so stark als nötig — zu führen, er kann aber auch das Volk überhaupt mit vertreten.
2. Bei der Aufführung durch Volk, Chor und Orchester ohne Orgel — etwa im Freien, wenn die Orgel nicht, wie durch Uebertragung, einbezogen werden kann — kann an Stelle der Orgel ein besonderer Bläserchor treten, bzw. kann der Orgelpart gemäß der Bemerkung auf S. 8 der Partitur ersetzt werden.
3. Die Instrumente sind den Umständen gemäß entsprechend zahlreich zu besetzen.
4. Bei sehr großen Räumen oder im Freien wären Chor und Instrumente noch durch Lautsprecher an verschiedenen Stellen ins Volk zu tragen.
5. Jeder Anwesende erhält von vornherein (beim Eingang) das ‚Leitblatt‘ ausgehändigt.“

In ähnlicher Weise zeigen auch die Vorworte zu den Kantaten der „deutschen Feierstunde“ nach Maßgabe der Voraussetzungen verschiedene Besetzungs- und Ausführungsmöglichkeiten.

Diese Freizügigkeit gegenüber der Werkanlage in Bezug auf Besetzung, Teilung und Auslassung findet, wie im Schaffen von MPC, ihre Begründung in der Bindung des Komponisten an seine Absicht, unter allen Umständen mit seinem Werke der Gesamtheit zu dienen und ihr eine Ausdrucksform für die gemeinsame Feier zu schaffen. Was scheinbar an künstlerischen Zielen dabei aufgegeben wird, bringt die Erfassung und Aktivierung der Teilnehmer als Ausführende reichlich wieder

ein. Ehmann verweist in seinen Leitsätzen zur „musikalischen Fei-
gestaltung“ auf diesen Nutzen:

„In der einfachen Selbsttätigkeit wächst das Einzelglied mit seiner Ge-
meinschaft zusammen; es tritt selbst in den Stromkreis der Gestaltungs-
kräfte ein, wird aufgeschlossen und erfaßt alle Werte tiefer. Die einzelnen
Gruppen des Feieraufbaus treten miteinander in singende und spie-
lende Wechselbeziehung. Die Feier wird zur Wechselhandlung der feier-
tragenden Gruppen. Damit ist musikalische Schulung innerhalb der Glie-
derungen notwendig. Die NS-Kreiskapellen und die Musikzüge der
Kampfverbände erhalten neue Aufgaben. Betriebschöre, Werkkapellen,
Werkfrauengruppen, die Sing- und Spielgemeinschaften der NS.-Gemein-
schaft „Kraft durch Freude“, die Chöre der NS.-Frauensschaft bekommen
ihr Arbeitsfeld. Die HJ baut ihre Sing- und Spielscharen auf. Der ge-
eignete Musikerzieher muß hier mehr und mehr seinen Platz finden. Er
sollte immer mehr befähigt werden, eine Gemeinschaft zur musikalischen
Selbsttätigkeit zu erziehen.“

Damit wird auch die Aufgabe des musikalischen Leiters
in der Feier umrissen, der nicht nur sachkundiger Dirigent, sondern viel-
mehr schöpferischer Erzieher wie der Erzkantor Praetorius
sein muß.

Entsprechend unserer Forderung (vgl. S. 153), die Chöre so zur Selb-
ständigkeit heranzubilden, daß sie dank ihrer Vertrautheit mit dem Werk
selbständig handelnde Glieder des Gesamtorganismus werden, hat der
Dirigent die Aufgabe, möglichst zurückzutreten, im günstigsten Falle
sich überflüssig zu machen. Da in der musikalischen Fei-
gestaltung die Gruppenleistung vor der Einzelleistung steht, fordert Ehmann von ihm:

„... der musikalische Leiter bleibt hier nicht Chormeister mit dem weit-
hin sichtbaren Gehaben eines großen Dirigenten, sondern musikalischer
Mannschaftsführer mit dem schlichten Benehmen eines Soldaten. Damit
seine Bewegungen nicht das Gesamtbild der möglichst selbständig ab-
laufenden Wechselhandlung stören, ist es oft möglich, ihn hinter einer
Säule oder einem Rednerpult zu verbergen. Häufig kann er auch hinter
das Hoheitszeichen treten, das in der Mitte des Kreises erhöht wird.“

Der Schwerpunkt der Dirigenten-Aufgabe liegt in den vorbereitenden
Arbeiten: Sorgfältige, alle Bedingtheiten der Zeit, des Ortes, der Aus-
führenden und der Teilnehmer abwägende Auswahl der Werke, ihre
entsprechende Einrichtung und lebendige Erarbeitung mit den Klang-
körpern. Der begeisterte Einsatz des musikalischen Leiters für seine
Aufgabe muß die von ihm geführten Ausführenden mitreißen und sie
zu frischer und sicherer Wiedergabe des Werkes beschwingen.

Rückblickend ist von der Bedeutung der mehrhörigen Aufführungs-
praxis bei MPC für die musikalische Fei-
gestaltung der Gegenwart
festzustellen:

Ausgelöst durch das gleiche Streben, eine bloße Volksversammlung
zu einer Gemeinschaft zu formen, sucht unsere Zeit, gleich dem Refor-
mationszeitalter, im Vertrauen auf die erziehlischen Kräfte der Musik die
Feierteilnehmer durch das „Wir“-Lied zum gemeinsamen Bekenntnis
zu führen.

Dieses neue Zeit- und Bekenntnislied ist unseren Komponisten wie
den protestantischen Kantoren Grundlage ihres Schaffens, das in der
kunstvollen Ausgestaltung zu den alten Formen der Kantate und dem
Oratorium führt.

Da selbst ein aufmerksames (andächtiges) Anhören noch nicht das Ganzdabeisein sichert, wird unter bewußter Schau auf die Liturgie das Alternieren und Mitsingen aller auch in den größeren Werken wie bei Praetorius gefordert.

Zur Ueberwindung des spannungslosen Miteinsingens und zur Lösung des Raumklangproblems, geschieht die Aufteilung der Ausführenden im Raum nach dem Prinzip der *variatio per chorus*.

In der Wendung zu den einfachen Formen und in dem Ansatz am „Volksliede“ seiner Zeit sieht der Komponist der Gegenwart ebenso wenig wie Praetorius einen Verzicht auf künstlerische Entfaltung, sondern ist sich vielmehr bewußt, daß nur von „unten her“ zum Verständnis der größeren Werke geführt werden kann.

Deshalb nimmt auch die Satzgestaltung und die Art der Einbeziehung von Instrumenten auf das Mittun aller Rücksicht und gelangt damit zwangsläufig zu den gleichen Aufführungsformen, die sich bei der Mehrchörigkeit herausgebildet hatten.

Diese neu entdeckten Gestaltungs- und Aufführungsformen bei der musikalischen Feiergusgestaltung der Gegenwart wieder aufzunehmen und sie nach Art der Mehrchörigkeit musikalisch weiter auszugestalten, ist die Aufgabe ueserer Zeit. Vorbild und Wegweiser dazu ist ihr Michael Praetorius.

Schluß

Erscheint uns die „variatio per choros“ als das vorzüglichste Mittel, eine Fei ergemeinde stärkstens zu aktivieren und sie innerlich an dem Feierablauf zu beteiligen, so dürfen trotzdem die Gefahren nicht verschwiegen werden, die einst zur Abschaffung des Prinzips führten.

Gerade über die Verhältnisse an der St. Wenzels-Kirche in Naumburg, in der MPC einst die Fürstenzusammenkunft prächtig mehrchörig ausgestaltet hatte, liegt ein Briefwechsel aus dem Jahre 1703 zwischen dem Bürgermeister mit dem Herzog Wilhelm von Sachsen-Weitz und dem Oberpfarrer vor²⁷, in dem nicht nur die einfache variatio per choros für die Zeit von 1537 an bezeugt wird, sondern auch die Mängel dargestellt werden, die schließlich zur Abschaffung des wechselweisen Singens führten.

Von der beanstandeten Form des Alternierens zwischen „Schülerchor, Kirchner und der Mädchenschulmeisterin mit ihren Kindern“, von denen die gewöhnlichen Kirchengesänge wechselweise also gesungen wurden,

„... daß, wenn der Chor den ersten Vers des Liedes angefangen, der Kirchner und die Mädchen stille geschwiegen; hernach aber, wenn der Kirchner den darauf folgenden Vers angefangen und sodann den 3. der Mädchenchor allein beschlossen hat ...“,

wird gesagt, daß,

„... dessen Exerzitium aber von den meisten Einwohnern jederzeit vor einem nicht geringen Uebelstand unseres Gottesdienstes gehalten, in Sonderheit aber von den Fremden, welche in hiesigem Peter-Pauli-Markte als auch beim Durchreisen der drei Leipziger Messen und sonst hiesige Kirche frequentieren, vor ein ganz ungewöhnlich und unnötiges Werk, welches wohl in keiner Kirchen in ganz Sachsen nicht gehört ist, ausgegeben worden, als daß öfters viele verdrießliche Judicia und Anmerkungen gefallen seien ...“

Als Grund für die Unzulänglichkeit wird das ungleichmäßige Singen und das Herunterziehen der Mädchen angeführt (vgl. S. 69). Mag es für die Fremden das schon um 1700 Ungewohnte des Wechselgesanges gewesen sein, was sie zur Ablehnung reizte, so war für die Gemeindemitglieder sicher das Absinken ins Alltägliche (es geschah „des Sonntags, Fest- und noch etliche Wochentage“) und der rein mechanische Wechsel in immer der gleichen Abfolge der Grund für die Ablehnung.

Aus der Beschwerde des Oberpfarrers an das Konsistorium geht aber hervor, daß die vom Bürgermeister behauptete Ablehnung durch die Gemeinde nicht allgemein war, da „etliche Personen an solcher Veränderung sich fast erärgern wollen“, zugleich wird hier auch die Ursache für das zugegebene Versagen der Mädchen angeführt:

„Zwar ist nicht zu leugnen, daß die Mägdlein bisweilen im Tone untergezogen, welches daher rühret, weil die Eltern die Kinder gar zu zeitig

²⁷ Werner, a. a. O. S. 62 ff.

im achten und neunten Jahre, da die Stimme den Ton etwas fertiger und richtiger halten kann, aus der Schule nehmen, die jüngeren aber solches nicht zu tun vermögen. Gleichwohl haben beide, der Kantor und Organist, den fallenden Ton alsbald wieder erhoben.“

Handelt es sich bei der umstrittenen Frage zwar auch nur um das choraliter-Singen, so kann der Feiargestalter unserer Zeit doch manche Warnung für seine Arbeit aus diesem Streit entnehmen. Auf die „Abnutzung“ auch des besten Gedankens durch die Macht der Gewohnheit, die Gefahr des Alltäglichwerdens, wurde schon aufmerksam gemacht. Ihr durch abwechslungsreichen, vor allem nicht mechanischen Ablauf der *variatio* und durch sinngemäße Ausgestaltung zu begegnen, ist sowohl die Sache der Feiargestalter bei der Aufführung schon vorhandener, wie auch der Schaffenden bei Anlage neuer Werke. Daß auch die Leistungsfähigkeit der Ausführenden wohl zu beachten ist, zeigt zudem der Bericht sehr eindringlich. Heute werden für unsere Feiern kaum 6- bis 8-jährige Kinder als selbständige Organe herangezogen, wenn aber sonst die Jugend mitwirkt, so ist durch die Vorbereitung in der Musikerziehung durch die HJ wertvolle Vorarbeit geleistet.

Größer kann die Gefahr der inneren Spannungslosigkeit schon bei den Erwachsenen sein. Die Feiargestalter müssen sich bei ihrem Blick auf die Liturgie der Konfessionen wohl der Tatsache bewußt bleiben, daß nicht nur in der protestantischen Kirche zahlreiche Gemeindemitglieder der Liturgie gar kein Verständnis entgegen bringen und sich der gemeindehaften Bindung entziehen, indem sie häufig erst nach der Eingangsliturgie zu Beginn der Predigt erscheinen.

Gewiß ist die ungenügende Einführung in das Verständnis der Liturgie und ihre häufig leblose, mechanische Gestaltung mit Schuld daran. Von daher rühren die beachtlichen Versuche mancher Liturgen, zu einer Liedliturgie zu gelangen, in der die Gemeinde durch das bekannte Lied innerlich stärker angerufen wird als durch die melodisch umstrittenen und meist wenig „ansprechenden“ Weisen der gebräuchlichen Liturgie. Auch die an einzelnen Stellen anzutreffende Ausgestaltung der Liturgie bei besonderen Festen und Gelegenheiten in Anlehnung an die festlichen und gewöhnlichen Formen der katholischen Liturgie sucht den gleichgültigmachenden Einfluß der steten Wiederholung bekannter Formen zu überwinden. Das ist derselbe Weg, den Meyenn in seiner Feiergestaltung ebenfalls empfiehlt (vgl. S. 178), wenn er innerhalb der wiederkehrenden und gleichbleibenden Ordnung die veränderlichen Teile in einer unmittelbar ergreifenden Lebendigkeit zu gestalten fordert.

Das wichtige Moment der Erregung einer inneren Spannung ist aber nur mit der kunstvollen Ausgestaltung der *variatio per choro*s gegeben. Die stets erforderliche Vorbereitung der einzelnen feiertragenden Organe in Teilaufgaben erfährt bei der Zusammenfassung eine machtvolle Steigerung. Während bei Massenchorveranstaltungen (Chorverbandsfeste) die Erwartungen der einzelnen Chöre auf ein größeres Erlebnis stets enttäuscht werden, weil die Klangfülle sich nicht in demselben Maße weitet wie der ausführende Klangkörper, tritt jetzt durch die neue Wechselbeziehung und durch den Zusammenklang der einzelnen Gruppen ein wirklich Größeres ein, das der Feier die

anhaltende Spannung aus der inneren Erwartung heraus sichert und sie vor dem Absinken ins Alltägliche bewahrt.

Ein anderes ist es mit der Frage, ob das Prinzip der Mehrhörigkeit und der damit bedingten Aufführungspraxis nur von vorübergehender oder überzeitlicher Bedeutung ist. Die Antwort ist weniger vom Musikalischen als vom Politischen her zu geben:

Solange sich ein Volk seines schicksalhaften Angewiesenseins aufeinander bewußt ist und sich im Gemeinschaftsstreben findet, solange es den Sinn für Ursprünglichkeit und Echtheit bewahrt und erfolgreich den persönlichen Neigungen entgegenwirkt, die zur Abkehr von der Liturgie führten, wird es in der Mehrhörigkeit das wirksamste Ausdrucks- und Aktivierungsmittel für seine Feiergusaltung finden: „wegen der einzig dastehenden, aus jener wechselseitigen Variation hervorgehenden, die Seele der Hörer in höchstem Maße ergreifenden Kraft.“²³

²³ Die unmittelbar packende Wirkung dieses Aufführungsprinzips wird bis in die jüngste Zeit hinein bezeugt. Der Bericht über eine „Abendschulungswoche für Sing- und Musikleiter der Dresdener Betriebe vom 29. 6. bis 1. 7. 1940 unter C. Hannemann“ (Musik in Jugend und Volk, III, 8, S. 196) hebt an einer „unvergeßlichen offenen Singstunde“ besonders hervor, daß das „von einem 2. Chor am anderen Ende des Stallhofes echoartig nachgesungene ‚Nacht bricht an‘ bei der guten Akustik einen ganz großen Eindruck hervorrief.“

Literaturverzeichnis

I. Das Werk des Michael Praetorius Creuzbergensis.

- Gesamt-Ausgabe der musikalischen Werke, herausgeg. von Fr. Blume, Wolfenbüttel, 1928 ff.
- Bd. I: Musae Sioniae Teil I (1605), bearb. v. R. Gerber, 1928.
 Bd. II: Musae Sioniae Teil II (1606), bearb. v. R. Gerber, 1938.
 Bd. III: Musae Sioniae Teil III (1607), bearb. v. H. Hoffmann, 1930.
 Bd. IV: Musae Sioniae Teil IV (1607), bearb. v. H. Birtner, 1933.
 Bd. V: Musae Sioniae Teil V (1607), bearb. v. Fr. Blume u. H. Koltzsch, 1937.
 Bd. VI: Musae Sioniae Teil VI (1609), bearb. v. Fr. Reusch, 1928.
 Bd. VII: Musae Sioniae Teil VII (1609), bearb. v. Fr. Blume, 1941.
 Bd. VIII: Musae Sioniae Teil VIII (1610), bearb. v. Fr. Blume, 1932.
 Bd. IX: Musae Sioniae Teil IX (1610), bearb. v. Fr. Blume, 1929.
 Bd. X: Musarum Sioniarum Motectae et Psalmi Latini (1607), bearb. von R. Gerber, 1931.
 Bd. XI: Missodia Sionia (1611), bearb. v. Fr. Blume, 1934.
 Bd. XII: Hymnodia Sionia (1611), bearb. v. R. Gerber, 1935.
 Bd. XIII: Eulogodia Sionia (1611), bearb. v. H. Birtner, 1929.
 Bd. XIV: Megalynodia Sionia (1611), bearb. v. H. Zenk, 1934.
 Bd. XV: Terpsichore (1612), bearb. v. G. Oberst, 1929.
 Bd. XVI: Urania (1613), bearb. v. Fr. Blume, 1935.
 Bd. XVII, 1 u. 2: Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica (1619), bearb. v. W. Gurlitt, 1930.
 Bd. XVIII: Polyhymnia exercitatrix (bearb. v. Fr. Blume), 1940.
 Bd. XIX: Puericinium (1621), bearb. v. M. Schneider, 1938.
 Bd. XX: Kleinere Werke, bearb. von Fr. Blume, im Erscheinen begr.
- Syntagma Musicum II (Organographia), herausgeg. v. W. Gurlitt, Faksimile-Ausgabe. — Kassel 1929.
- Syntagma Musicum III, herausgeg. v. E. Bernoulli — Leipzig, 1916.
- Sämtliche Orgelwerke für den praktischen Gebrauch herausgegeben von K. Matthaei, eingeleitet von W. Gurlitt — Wolfenbüttel 1930.

II. Literatur über MPC.

- Blume, Fr.: Das Werk des Michael Praetorius. ZMW XVII, 8, 12 — Leipzig 1935.
- Gurlitt, W.: Michael Praetorius, sein Leben und sein Werk — Leipzig 1915.
- Schuh, W.: Michael Praetorius. Singgemeinde V — Kassel 1929.
- Zimmermann, P.: Michael Praetorius' Legat vom 23. bez. 26. Mai 1619. Der Drachentöter 1929 — Wolfenbüttel 1930.

III. Bücher und Zeitschriften.

- Baensch, O.: Aufbau und Sinn des Chorfinales in Beethovens 9. Sinfonie. Schriften der Straßburger Wissenschaftl. Gesellschaft — Leipzig 1930.
- Der Sinn des Chorfinales in Beethovens 9. Sinfonie. Zeitschrift für Musik, 1930.
- Becking, G.: Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle. — Augsburg 1928.
- Birtner, H.: Fragen der Aufführungspraxis, insbesondere der Continuo-Besetzung bei H. Schütz. Deutsche Musikkultur III, 4. — Kassel 1938.

- Blume, Fr.: Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik. — Leipzig 1925.
- Dane, W.: Briefwechsel zwischen dem landgräfllich hessischen und dem kurfürstlich sächsischen Hof um H. Schütz (1614—1619). ZMW XVII, 8. — Leipzig 1935.
- Dommer-Schering: Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig 1923.
- Ehmann, W.: Vom Marschlied und seiner Lebensform. Musik in Jugend und Volk I. 12. — Wolfenbüttel 1938.
- Musikalische Fei ergestaltung. — Hamburg 1937.
- Johann Walther, der erste Kantor der protestantischen Kirche. Musik und Kirche. VI, 8. — Kassel 1934.
- Eichenauer, R.: Musik und Rasse. — München 1932.
- Polyphonie, die ewige Sprache deutscher Seele. — Wolfenbüttel 1938.
- Feldmann, Fr.: Die Musikaufführungen beim Deutschen Turn- und Sportfest 1938 in Breslau. Deutsche Musikkultur III, 4. — Kassel 1938.
- Fellerer, K. G.: Raum und Klang in der Musik. Die Musik XXXI, 5. — Berlin 1939.
- Musik und Feier. Die Musik, XXXI, 7. — Berlin 1939.
- Flehsig, W.: Thomas Mancinus, der Vorgänger von Michael Praetorius. — Wolfenbüttel 1932.
- Frotscher, G.: Der Begriff „Volksmusik“. Musik im Volk (Grundfragen der Musikerziehung), herausgegeben von W. Stumme. Berlin-Lichterf. 1939.
- Götsch, G.: Bewegung im singenden Chor. Völk. Musikerziehung, 1936, Heft 7 & 8, Braunschweig.
- Grote, G.: Programmbuch zum 3. H. Schütz-Fest, (Anhang). — Kassel, 1933.
- Haas, R.: Aufführungspraxis der Musik. Handbuch der Musikwissenschaft. — Potsdam 1932.
- Hering, H.: Zur Begründung der musikalischen Werkwiedergabe. Völk. Musikerziehung V, 1. — Braunschweig 1939.
- (Hertzmann, H.): Zur Frage der Mehrchörigkeit in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts. ZMW XII, 3. — Leipzig 1929.
- Jaensch, E.: Eröffnungsrede zur 16. Tagung der Deutschen Gesellschaft für Psychologie in Bayreuth 1938. Der deutsche Erzieher, Reichszeitung des NSLB., 1938.
- Keller, P.: Schule des Generalbaßspiels, Bärenreiter-Verlag. — Kassel 1931.
- Klebs, P.: Die musikalische Aufführungspraxis zu Anfang des 17. Jahrh. Die Musikerziehung VII, 3 u. 5. — Lehr i. B. 1930.
- Kriek, E.: Musische Erziehung. — Leipzig 1933.
- Lamerdin, K.: Die musikalische Literatur der letzten Jahre. Musik im Volk (Grundfragen der Musikerziehung), herausgeg. v. W. Stumme. — Berlin-Lichterfelde 1939.
- Luther, M.: Sämtliche Werke, herausgeg. v. K. Heyder, Bd. 22. — Erlangen 1833.
- Huch, R.: Martin Luthers Deutsche Schriften. Sonderausgabe der Evangel. Buchgemeinde.
- Mahrenholz, H.: Heinrich Schütz und das erste Reformations-Jubiläum 1617. Musik und Kirche. — Kassel 1931.
- Malsch, R.: Geschichte der Musik. — Lichterfelde 1926.
- Mersmann, H.: Eine deutsche Musikgeschichte. — Potsdam.
- Meyenn, H. W. v.: Die politische Feier. — Hamburg 1938.
- Meyer, A.: Der Wechselgesang im evangelischen Gottesdienst. — Stuttgart 1924.
- Moser, H. J.: Heinrich Schütz, sein Leben und sein Werk. — Kassel 1936.
- Musiklexikon. — Berlin 1935.
- Geschichte der deutschen Musik. — Stuttgart 1923.
- Musik in der HJ.: Sonderheft der Zeitschrift für Musik, 1939.
- Müller-Blattau, J.: Handbuch der Kleinorgel. — Kassel 1939.
- Müller-Freienfels, R.: Psychologie der Musik. — Berlin, 1936.

- Preußner, E.: Das Singen in den gemischten Chören. Musik im Volk (Grundfragen der Musikerziehung), herausgeg. v. W. Stumme. — Berlin-Lichterfelde 1939.
- Vom Wandel des Konzerts. Zeitschr. f. Hausmusik VIII, 5. — Kassel 1939.
- Riehl, W.H.: Musikalische Charakterköpfe. — Stuttgart 1899⁶.
- Freie Vorträge. — Stuttgart 1873/75.
- Riemann, H.: Handbuch der Musikgeschichte. — Leipzig 1904 ff.
- Musiklexikon (11. Auflage). — Berlin 1929.
- Rietschel, G.: Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienst bis ins 18. Jahrhundert. — Leipzig 1893.
- Rochlitz, Fr.: Für Freunde der Tonkunst. (Nach der Auswahl von J. Müller-Blattau: Wege zu Bach. — Kassel 1926.)
- Roth, H.: Die Feier, Sinn und Gestaltung. — Leipzig 1939.
- Schering, A.: Aufführungspraxis alter Musik. — Leipzig 1931.
- Schneider, M.: Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 16. u. 17. Jahrhunderts. Archiv für Musikwissenschaft I. — Leipzig 1918.
- Schünemann, G.: Geschichte des Dirigierens. — Leipzig 1913.
- Smend, J.: Der evangelische Gottesdienst. — Göttingen 1904.
- Stauder, W.: Tanzmusik. Hohe Schule der Musik, Bd. IV. Herausgeg. von J. Müller-Blattau, Potsdam 1936.
- Storck, K.: Geschichte der Musik. — Stuttgart 1922.
- Stumme, W.: Musik im Volk, Grundfragen der Musikerziehung. — Berlin-Lichterfelde 1939.
- Tolle, W.: Grundformen des reformatorischen Schulliederbuches vorwiegend um 1600. — Wolfenbüttel 1936.
- Unger, R.: Mehrchörigkeit, eine Aufgabe und ein Ziel für die Treffen unserer Chorverbände. — Musik und Kirche. — Kassel 1936.
- Voigt, W.: Die Kirchenkantaten J. S. Bachs. — Leipzig 1918.
- Volbach, F.: Das moderne Orchester. — Leipzig 1920.
- Wehle, G. F.: Die Kunst der Improvisation. — Münster i. W. 1925.
- Werdemann, W.: Luther als Erzieher. — Gütersloh 1933.
- Werner, A.: Vier Jahrhunderte im Dienst der Kirchenmusik. — Leipzig 1933.
- Kleinere Berichte aus Zeitschriften, Tageszeitungen usw. sind in den Fußnoten vermerkt.

IV. Musikalische Werke.

- Altenburg, M.: Choral-Intraden. Bearb. von E. Rabsch. — Leipzig.
- Bach, J.S.: Gesamtausgabe der Bachgesellschaft. — Leipzig.
- Das Weihnachts-Oratorium.
- Kantate Nr. 71: Gott ist mein König ...
- Kantate Nr. 79: Gott, der Herr, ist Sonn und Schild
- Kantate Nr. 118: O Jesu Christ, meins Lebens Licht. Herausgegeben von M. Schneider. Veröffentlich. der Neuen Bachgesellschaft XVII, 3. — Leipzig.
- Kantate Nr. 195: Dem Gerechten muß das Licht ...
- Motetten. — Leipzig.
- Gesänge zu G. Chr. Schemellis „Musikalischen Gesang.“ Herausgegeben von M. Seiffert. — Bärenreiter-Verlag Kassel. Herausgegeben von E. Naumann. — Breitk. & Härtel, Leipzig.
- Bannorchester, Das: Liedsätze für Spielscharen und Musiziergemeinschaften, Laien- und Schulorchester. Herausgegeben von W. Stumme und H. Vogel. Wolfenbüttel, Bd. I, 1939.
- Beethoven, L. v.: 9. Sinfonie mit Schlußchor über Schillers Ode an die Freude. Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe, Sinf. Nr. 11.
- Böttcher, G.: Oratorium der Arbeit. — Kistner & Siegel, Leipzig.
- Deutsche Feierstunde. Herausgegeben von R. Heyden und B. Poieß. (Liedkantaten). Verlag Nagel, Hannover, 1936 ff.
- Nr. 1. R. Heyden: Die Welt gehört den Führenden.
- Nr. 2. H. Schäfer: Jugend, wir tragen die Fahnen.

- Nr. 3. R. Heyden: Deutsche Bergleute.
 Nr. 4. W. Twittenhoff: Lob der Kartoffel.
 Nr. 5. K. Schäfer: Eine Flamme ward entzündet.
 Nr. 6. W. Twittenhoff: Lob des Brotes.
 Nr. 7. W. Twittenhoff: Lob des Apfels.
- Erpf, H.: Kantate der drei Stände. — Verlag Tonger, Köln.
 Grabner, H.: Frohsinn der Arbeit. — Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.
 — Segen der Erde. — Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.
 Haas, J.: Drei Kantaten: Zum Lob der Musik, Zum Lob der Natur, Ans Vaterland. — Verlag Schott, Mainz.
 Händel, G. Fr.: Judas Maccabäus. Neueinrichtung als Freiheits-Oratorium: Der Feldherr durch H. Stephani. — Marburg, 1939.
 Heyden, R.: Spruchkanons. — Kallmeyer, Wolfenbüttel 1936.
 Höffer, P.: Fest der Gemeinschaft. — Hanseat. Verl. Anstalt, Hamburg.
 — Fröhliche Wanderkantate nach Texten von J. v. Eichendorff. Verl. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.
 Jöde, Fr.: Der Kanon. — Wolfenbüttel, 1925.
 Knab, A.: Zwei Zeitlieder für einst. Chor und Blas- oder Streichorchester oder Klavier. — Verlag Schott, Mainz.
 — Pflicht. Einst. Lied mit Klav. Begl. Original-Beitrag zu „Die Singstunde“ Nr. 72. — Verlag Kallmeyer, Wolfenbüttel.
 Liederbuch, Unser: Herausgeg. von der Reichsjugendführung, München, 1939.
 Marx, K.: Sonnwendkantate. — Bärenreiter-Verlag, Kassel.
 Reuter, Fr.: Das Spiel vom deutschen Bettelmann. — Kistner & Siegel, Leipzig.
 Schüler, K.: Neues Singen. — Verlag Vieweg, Berlin-Lichterfelde.
 — Heldengedenkfeier Langemarck. — Vieweg, Lichterfelde.
 Schulz, J. A. P.: Serenata im Walde zu singen. Für Solostimme, Chor und kleines Orchester, eingerichtet von W. Rein. — Verl. Kallmeyer, Wolfenbüttel.
 Schütz, H.: Gesamtausgabe der musikalischen Werke, herausgegeben von Ph. Spitta. Verl. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
 — Zion spricht: Der Herr hat mich verlassen. Concerto, eingerichtet v. Max Schneider. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
 — Das Deutsche Magnificat. Herausgeg. v. H. Spitta. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
 — Geistliche Konzerte, mehrchörig, für den prakt. Gebrauch, herausgegeben von W. Sporn: Komm, heiliger Geist, Nun danket alle Gott. — Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.
 — Christ ist erstanden. Geistliches Konzert, mehrchörig eingerichtet und ergänzt von R. Unger. — Handschriftlich, 1933.
 — Komm, heiliger Geist, Für die Aufführung bei Chorverbandsfesten unter Beteiligung der Posaunenchöre nach Es-Dur übertragen von R. Unger. Handschriftlich, 1934.
 Senfl, L.: Die sieben Kreuzesworte, herausgegeben von Fr. Piersig. Der Auswahlchor Nr. 4 Verlag Schauenburg, Lahr i.B.
 Singerad, das: Eine Sammlung neuer Kanons, herausgegeben von K. Hanemann. — Hanseat. Verl. Anst., Hamburg.
 Spitta, H.: Deutsches Bekenntnis. — Verl. Peters, Leipzig.
 — Volk (Schwur aus „Wilhelm Tell“) einst. Lied mit Klav. Begl. — Original-Beitrag zu „Die Singstunde“ Nr. 72, Verl. Kallmeyer, Wolfenbüttel.
 Stephani, H.: s. Händel, G. Fr.
 Thomas, K.: 15 Kanons für die deutsche Jugend. Verl. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
 Weber, L.: Chorgemeinschaft. — Verl. Schott's Söhne, Mainz 1931 ff.

Abkürzungen

- MPC = Michael Praetorius Creuzbergensis
 GA = Gesamt-Ausgabe
 Sy. = Syntagma Musicum
 MS I—IX = Musa Sionia (Musae Sioniae)
 Mot. = Musarum Sioniarum Motectae et Psalmi Latini
 Miss. = Missodia Sionia
 Hym. = Hymnodia Sionia
 Eul. = Eulogodia Sionia
 Meg. = Megalynodia Sionia
 Terp. = Terpsichore
 U = Urania
 Pol. = Polyhymnien
 Pol. cad. = Polyhymnia caduceatrix et panegyrica
 Pol. exerc. = Polyhymnia exercitatrix
 Puer. = Puericinium
 G. B. = Generalbaß
 C. f. = Cantus firmus
 ZMW = Zeitschrift für Musikwissenschaft.
 ZfM = Zeitschrift für Musik
-

Zitate und Fußnoten

Bei Zitaten aus den Lehrschriften und Werken des MPC sind die Hinweise auf die Quellen im Text gegeben. Die Schreibweise, nicht die alte Ausdrucksform, ist der unserer Zeit möglichst angeglichen.

Fußnoten sind vermieden, wenn aus dem Text der Verfasser oder der Titel des herangezogenen Werkes eindeutig zu erkennen ist. Die weiteren Angaben bringt das Literaturverzeichnis.

Hinweise auf Stellen innerhalb der Arbeit sind durch Beifügung des „vgl.“ gekennzeichnet.

In Anbetracht der ständig sich mehrenden Neuerscheinungen von musikalischen Werken und von Abhandlungen zu den Problemen der Werk- und Fei-
gestaltung kann das Literaturverzeichnis zum 3. Kap. der Arbeit keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben.

Inhalt

Vorwort

1

I. Volksgebundene und charaktermäßige Bedingtheit des Schaffens von MPC

3—34

1. MPC als Lernender

3

- Vorbild Luthers für Vater und Sohn — Kämpferischer Einsatz des Vaters für seine Gesinnung — Neigung des Sohnes zu concio und cantio, zu Predigt- und Musikeramt als Lehrauftrag — Natürliche Anlage zur Musik — Weiterentwicklung durch zähes Selbststudium — Eifrige Umschau nach Vorbildern und Neuauflagen — Wissenschaftliche Begründung in den Lehrschriften — Kompositorische Fortschritte nötigen zur Neubearbeitung der Frühwerke — Wachsende Selbständigkeit und Ueberwindung der Unsicherheit durch Auseinandersetzung mit den Widersachern.

2. MPC als Lehrender

13

Innere Nötigung zur Weitergabe des Selbsterlernten — Natürliche Anlage zum Lehrer — Nicht Schulmeisterei sondern Hilfestellung und Erziehung zur Sauberkeit — Anleitung zur Selbständigkeit — MPC als Psychologe und Pädagoge — Technik nicht Selbstzweck — Volksnahe Denk- und Ausdrucksweise — Neidlose Anerkennung und selbstloser Einsatz für die Werke anderer Autoren — Opferbereitschaft (freie Werkabgabe, hochherziges Testament.)

3. MPC als musikalischer Führer

19

Statt Nachahmung schöpferische Um- und Weiterbildung fremder, insbes. italienischer Anregungen — Deutschbewußtheit in Lied und Sprache — Die Konzertform in eigener Deutung — Zerbrechung der Form zur Erregung der Teilnahme des Hörers — Das Ritornell nicht als musikal. Formbestandteil, sondern als Sententia emphatica bei Praetorius und Beethoven — Wortgebundenheit des Musizierens als Merkmal der Ausrichtung auf den Hörer — Bisherige andere Auffassung — Erziehung zum Mitsingen und aktiven Hören als Ausdruck der gemeindemäßigen Bindung — Unterschied zu Schütz — Praetorius als Komponist neben Schütz — Die Charakterisierung durch die allgemeine Musikgeschichtsschreibung — Bedeutung der Persönlichkeit des MPC und seines Werkes für die Gegenwart.

II. Aufführungspraktische Ausrichtung der Mehrchörigkeit bei MPC

35—174

Anlaß und Art des Musizierens per choro nach den Worten des Praetorius — Ursprung im Dialog — Das akustische Vorbild im Phänomen des „Echo“ — Die Darstellungsformen der Mehrchörigkeit im Spiegelbild des Kanongesangs — Die geschichtliche Entwicklung der Mehrchörigkeit: nicht italienische Stileigentümlichkeit, sondern Ursprung bei den Niederländern

— Die richtige Deutung des Begriffes „Chor“: nicht Massen- sondern Klanggruppenbezeichnung — Das Prinzip „per choros“ nicht Streben nach überraschenden Instrumentaleffekten, sondern nach rechter Erfassung der Hörer — Mehrchörigkeit als Ausdruckssteigerung — Die beiden Werkgruppen der Mehrchörigkeit im Gesamtwerk des Praetorius — Die Verhakungstechnik in Gruppe I und die Uebereinstimmung mit H. Schütz — Verhältnis der Vokal- zu den Instrumentalstimmen in Gruppe I — Einbeziehung der Hörer als Grund für die Wendung zur II. Werkgruppe — Die Mittelstellung der „Urania“ in ihrer mehrchörigen Anlage und in ihren Ausführungsanweisungen — Charakteristische Merkmale der Werkgruppe II — Die Hauptmerkmale für die Besetzung und Durchführung der Mehrchörigkeit.

1. Der Vorrang der Vokalstimmen in der Besetzungsfrage

59

Die geringst mögliche Zahl der Singstimmen — Die Vokalstimmen als Vertreter der Instrumente — Freizügigkeit in Bezug auf die Stimmlage — Die Anforderungen an das Können der Sänger — Der „Tractat pro Symphoniis“ — Die Diminutionen — Ihre Ausführung neben den Simplexstimmen — Ihre Bedeutung für die Ausdrucksbelebung — Die Besetzungsstärke nach dem Kapellbestande zu Wolfenbüttel unter MPC — Weshalb zieht Praetorius die Mädchenchöre nicht zur Mitwirkung heran? — Hinweise des Praetorius auf die Kapellstärken a. a. O. als Beweise für den Vorrang der Singstimmen im Darstellungsprinzip der „variatio per choros.“

2. Die Einbeziehung der Gemeinde

71

Mitsingen der Gemeinde als Grundsatz — Choraliter-Gesang als Teil der mehrchörigen Stücke — Die Deutung des figuraliter- und choraliter-Gesanges durch Praetorius im Gegensatz zur heutigen Zeit: figuraliter = mehrstimmig im contrapuncto simplici — Auslassung durchkomponierter Strophen zugunsten des Gemeindegesanges — Ausführung des Gemeindegesanges — Einstimmiger Anfang mit der 1. Zeile — Zur Frage des Tempos — Der Weg zum beschwingten Singen — Der Wechselgesang — Alternieren zwischen Einzelstimmen und Gemeinde — Wechsel zwischen lateinischen und deutschen Strophen als Mittel zur Weckung des Wortverständnisses — Zulässigkeit der oktavierenden Männer- und Frauenstimmen im Gemeindegesang zum Chorsatz.

3. Gebrauch der Instrumente

85

Zur Definition des Begriffes: Instrument und Instrumentist — Einteilung in Fundament- und Ornamentinstrumente — Art und Einsatz der Fundamentinstrumente — Von der Vielseitigkeit der Orgel — Einsatz der Orgel: a) als Ersatz fehlender Singstimmen, b) als Generalbaßinstrument — Hilfen für die Uebung im Generalbaßspiel — Das Mitgehen eines Streich- oder Blasinstrumentes mit dem GB — Der cantus continuus als Anhalt für stilgerechte Begleitung — Vom Nutzen der GB-Notierung — Von der Anpassung der GB-Begleitung nach Tonsatz, Tonstärke und Tonlage — Abhängigkeit der Wahl des Fundamentinstrumentes von den Gegebenheiten des Ortes — Die cappella fidicina als Vertreter für die Orgel und als Uebung im GB-Spiel — Ihre Besetzung — Die Orgel: c) als selbständiger Faktor in der Variatio per choros — Gebrauch der Kleinorgeln: Positiv und Regal — Andere Fundamentinstru-

mente: das Clavicymbel, die Zupfinstrumente, (Laute, Theorbe) — Das Geigenclavicymbel als Zeuge für das Bemühen, ein moderationsfähiges claviertes Instrument zu schaffen — Die beiden Gruppen der Ornamentinstrumente: Streicher und Bläser — Abhängigkeit im Gebrauch von der Stimmung (Chor- und Kammerton) — Schwierigkeiten mit der nicht temperierten Stimmung — Die Mängel in den einzelnen Instrumentenfamilien — Günstige Klanglage vor Klangfarbe — Bedingtheit der Schlüsselkombinationen — Symbolisierungsabsichten in der Instrumentation? — Freiheit oder Gebundenheit in der Wahl der Instrumente? — Das Prinzip des Wechsels innerhalb der Instrumentalgruppen — Vom Chor der Trompeten — Abhängigkeit in der Wahl der Instrumente von den Leistungen der Spieler — Folgerungen für die Gegenwart

4. Die Hinzufügung der Cappellae

128

Grundsätzlich anderer Einsatz der Sänger und Instrumentisten in der Mehrchörigkeit als heute: nicht wesenslose Masse sondern organische Gliederung — Das alte und neue Klangideal — Die Cappella fidicina: nicht Klangweiterung sondern Harmonie vervollständigung — Die Hinzufügung weiterer Cappellen: nicht additives Prinzip sondern raumumspannende Funktion — Die unterschiedliche Bezeichnung der Chöre und Cappellen — Aufteilung eines 4-st. Satzes auf verschiedene Chöre in der U und Zusammenfassung in der Art der Cappellae — Herausziehen der Cappellae — Begründung der Statthaftigkeit von Oktaven und Unisoni in allen Stimmungen zwischen Sing- und Instrumentalstimmen — Oktaven und Unisoni in Werken späterer Stilepochen — Satztechnisch kunstvollere Gestaltung der Cappellae — Steigerungsmöglichkeiten — Die Einsatzstellen für die Cappellae im Tutti, Ripieno — Die Begriffsbestimmung des Ripieno — Sein Auftreten schon in der ersten Werkgruppe der Mehrchörigkeit — Temponahme der Ripieni und ihre Bedingtheit in der Praxis — Der Sinn des Halleluja- und Hosianarufs als Ripieno: Auseinandersetzung mit den Kritikern und Begeisterungslosen — Innere Freiheit gegenüber der textlichen Seite — Handels Siegeschor aus Judas Maccabäus mit Cappellae als Volkschor in unserer Zeit.

5. Die getrennte Aufstellung der Klangkörper

145

Die räumliche Trennung als grundsätzliche Forderung schon in der MS — Beispiel am „Quempas“ — Frühere Vorbilder für die getrennte Aufstellung (Fellerer und das Raumklangproblem) — Bilddokumente aus der Praxis von Praetorius und Schütz — Die Wichtigkeit der räumlichen Tiefe — Das Gegeneinanderüber in der Art des Dialogs als naturgemäße Aufstellung (Echo!) — Die räumliche Entfernung auf dem Kurfürstentag zu Naumburg in der Wenzelskirche 1614 — Erfahrungen in eigener Praxis mit ähnlich weiter Trennung der Klangkörper zu Bad Homburg u. a. a. O. — Zuhörer und getrennte Aufstellung — Anforderungen an die Selbständigkeit der Chöre im Alternieren über den weiten Raum — Das Uebersehen des Trennungsprinzips für die Klanggruppen als Fehlerquelle in Neueinrichtungen — Die Leitung der verschiedenen Klangkörper — Vorzüge der Leitung durch nur einen Kapellmeister — Zeugnisse über die Mitwirkung von Unterdirigenten — Die getrennte Aufstellung innerhalb einzelner Chöre — Einschränkungen der räumlichen Trennung.

6. Freizügigkeit und Gebundenheit bei Einrichtung und Ausführung der mehrchörigen Werke

159

Die Notwendigkeit zur Beachtung der Werkanweisungen — Zur Frage der Freiheit in der Besetzungspraxis (Birtner) — gesetzmäßige Regelung durch Praetorius? — Die „Arten“ und „Manieren“ im Sy. III als Zeugnis für die Freiheit in der Besetzung und für die Gebundenheit an die gegebenen Verhältnisse — Das „Zusammenziehen“ der Chöre als Freiheit gegenüber dem Klangbild — Ausführung des Zusammenziehens — Die Einfügung und Auslassung von Sinfonien, Ritornellen und Ripieni als Freiheit gegenüber der Form — Die Gebundenheit: an Ort und Zeit (Teilung zu langer Stücke), an Text und Geschmack (Auslassung und Umstellung), an das Können der Ausführenden (Einfügung der Ritornelli und Ripieni zur Erholung der Sänger) — Leitsätze zur Einrichtung und Ausführung mehrchöriger Werke für den heutigen Leiter.

III. Parallelen zur Schaffensbedingtheit und zur mehrchörigen Aufführungspraxis des MPC in der Gegenwart

175—219

1. Gleichartigkeit in der Zielsetzung für das musikalische Schaffen

175

Die Musik als Erziehungsfaktor im heutigen Staat — Das Vorbild der Kantoren der Reformationszeit — Die Liturgie der Konfessionen als Grundlage für die heutige Feiergusaltung — Das gemeinsam gesungene „Wir“-Lied als „eins der stärksten Ausdrucksmittel für den gemeinsamen Glauben der unter einer Idee lebenden Gemeinschaft“ — Die Frage nach der inneren Beteiligung der Feierteilnehmer — Die Anforderungen an den schaffenden Musiker — Die Erzielung des Gemeinschaftserlebnisses als Aufgabe der allgemeinen Raumgestaltung — Das heutige Raumklangproblem und die Barockzeit — Beobachtungen und Versuche im geschlossenen Feierraum und im Freien — Das Problem der Einbeziehung der Technik zur Uebertragung und Schallverteilung im großen Feierraum — Der Schlußchor der IX. Sinf. von Beethoven bei Großveranstaltungen in der Festhalle und im Freien — Der Plan einer szenischen Darstellung von Baensch — Die Möglichkeit der Einbeziehung der Hörer als Mitsingende.

2. Gleichartigkeit in der musikalischen Formgestaltung

192

Der Aufbau „von unten her“ als „kunstbiologisches Gesetz“ — Die „Feierkantate“ und ihre Gestaltungsmöglichkeiten — W. H. Riehl und das „politische Oratorium“ — Das „Volksoratorium“ unserer Zeit.

3. Gleichartigkeit in der aufführungspraktischen Bedingtheit

199

- a) Vorrang der Singstimmen: Ueberwindung des „Masenchores“ in der Besetzungsstärke — „Neue“ Setzweise im „Neuen Singen“ (K. Schüler) — Bevorzugung des Knabenchores.
- b) Einbeziehung der Feierteilnehmer durch Mitsingen: Die Auseinandersetzung mit der gewohnten Konzertform führt zur Empfehlung des Gemeinschaftsgesanges — Die praktische Lösung in L. Webers „Chorgemeinschaft“ und in anderen Werken — Variationsmöglichkeiten nach dem Vorbild von MPC.

203

c) Hinzufügung der Instrumente zur Vervollständigung des Klanges: Freiheit in Bezug auf die Klangfarbe — Klavier und Orgel in der neuen Feiermusik — Das Akkordeon als „Fundamentinstrument“ (Regal)? — Die Annäherung der Instrumentation neuer Tanzmusik an die Prinzipien der Barockzeit, insbesondere an die <i>variatio per choro</i> s — Die Forderung des Baßfundaments.	206
d) Die Cappellae als noch zu erfüllende Aufgabe in der neuen Feiermusik — Der Kehrreim als <i>Sententia emphatica</i> (Ripieno).	212
e) Getrennte Aufstellung der Klangkörper: Programmatische Forderungen — Erfüllung in einzelnen Werken — Vorarbeiten durch das „Frankfurter Musikheim.“	213
f) Freizügigkeit und Gebundenheit in der Aufführungsfrage: Die Ausführungsanweisungen in neuen Werken als Spiegel vielfacher Möglichkeiten entsprechend der Barockzeit — Der musikalische Leiter als schöpferischer Erzieher.	215
Schluß	220—222
Gefahren der Mehrchörigkeit und ihre Ueberwindung — Die überzeitliche Bedeutung der Mehrchörigkeit.	
Literatur-Verzeichnis	223—226
Abkürzungen, Anmerkung zu den Zitaten und Fußnoten	227

